

# कहानी-दर्शन

[ एक विवेचनात्मक अध्ययन ]

लेखक :

श्री भालचन्द्र गोस्वामी 'प्रखर'

साहित्यरत्न, साहित्यालङ्कार, साहित्यमहोदधि, बी० ए०

भूमिका :

डॉ० गुलाबराय एम० ए०, डी० लिट्०



साहित्यरत्न भंडार  
अग्रगण्य







पुस्तक का नाम	●	कहानी-वर्णन
लेखक	●	भासबन्ध गोस्वामी
सूक्ष्म	●	दस रुपये
प्रकाशक	●	, साहित्य-रत्न-मन्दार,
प्रकाशक	●	साहित्य-मैत्र, भागलपुर ।

शरत् के  
'पाथेर-दावी' की 'भारती'  
तथा  
डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी द्वारा विज्ञापित  
बाणभट्ट की आत्मकथा की 'निउनिआ' को  
जो स्वयं  
मानव-जीवन की  
अनिर्वचनीय कहानी बनकर  
रह गई है ।



## दो शब्द

कहानी का इतिहास साहित्य के प्रागैतिहासिक काल से आधुनिकतम काल तक फैला हुआ है। वह अपने छोटे मुँह बड़ी बात कहने का साहस करती है। बहुत सा मूल्यवान धर्मोपदेश इसी के सहारे चला है। यह अविकसित और विकसित दोनों प्रकार के मस्तिष्कों के लिये ज्ञान-प्रसार का साधन रही है। यह धर्म की सहयोगिनी बनी रही है और उसके द्वारा मानव-ज्ञान के अत्यन्त मूल्यवान भाग की अभिव्यक्ति हुई है। कहानी जैसी सीधी-सादी साहित्यिक विधा है, वैसी ही उसकी कला विशद और बहुशाखामय है। श्री भालचन्द्रजी गोस्वामी ने अपनी 'कहानी-दर्शन' नाम की पुस्तक प्रकाशित होने से पूर्व दिखाने की कृपा की है। नामानुकूल पुस्तक में कहानी का सर्वतोमुखी दर्शन दार्शनिक दृष्टिकोण से किया गया है। लेखक महोदय ने कहानी की विभिन्न परिभाषायें देकर उसके विभिन्न तत्त्वों और प्रकारों पर प्रकाश डाला है। और इस कार्य में उन्होंने पाश्चात्य साहित्य-शास्त्रियों की पुस्तकों का ही सहारा नहीं लिया है वरन् पण्डी और भामह से लगाकर पण्डितराज जगन्नाथ तक के ग्रन्थों का आश्रय लिया है। कहानी की कहानी में भारत के मूल्यवान योगदान का बड़ा विशद वर्णन हुआ है। इसको पढ़कर हृदय गर्व से भर जाता है। उसी के साथ संसार भर के प्रमुख सभ्य देशों के कहानी-साहित्य का सर्वेक्षण हुआ है जो हमारे ज्ञान की संकुचित सीमाओं को एक सुखद और आवश्यक विस्तार देता है। यद्यपि कहानी की कहानी की इस विस्तृत भूमिका में हिन्दी कहानी का और भी विशद और तारतम्यमय वर्णन अपेक्षित था, फिर भी जो दिया गया है वह दिशा-निर्देश के लिये पर्याप्त है। कहानी के शिल्प-विधान और शैलियों का एक नये ढङ्ग से विवेचन हुआ है जो मस्तिष्क को भाराक्रान्त नहीं करता है और वह कलाकार और आलोचक दोनों के लिये उपयोगी है। कहानी की आलोचना के सूत्र जो इस पुस्तक में उद्धृत किये गये हैं, वे अत्यन्त मूल्यवान और व्यावहारिक हैं। कहानी के दर्शन के पढ़ने से कहानी के सम्बन्ध में एक विस्तृत दृष्टिकोण बनता है और उसके सभी पक्षों पर प्रकाश पड़ता है। इसके लिये गोस्वामीजी बधाई के पात्र हैं। आशा है कि यह पुस्तक कहानी के आलोचना-साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान प्राप्त करेगी।

ई १८६/४ बानगङ्गा कॉलोनी,

भूपाल  
१५-६-५६

—गुलाबराय

कहानी मानव-जीवन की कहानी से भिन्न कुछ भी नहीं है और उसी कारण उतनी ही अवच । शब्दों का कवच पहनाने की प्रवृत्ति में उसे अवाञ्छनीय तत्वों से बचाने की भावना ही विद्यमान है । फिर उसी कारण वह उतनी ही अनगढ़ है जितनी सनातन । शास्त्र ने उसे रूप ही दिया है, स्वरूप नहीं । मर्यादा—निरपेक्ष, उसे शास्त्र का बन्धन कभी शास्त्र नहीं रहा, बन्धन तो कदापि नहीं । शास्त्र का गरुड़ पीकर वह वैसी ही अमर हो रही जैसी मीरा—और उसी की भाँति वह अपने उस अव्यक्त गोपाल की खोज में है जिसकी खोज ही उसका लक्ष्य है, और जिस दिन वह उसे पा लेगी उस दिन वह अपना अस्तित्व खोदेगी, और जिस दिन वह मरेगी उस दिन मानव-जीवन भी मर जायगा—क्योंकि वह मानव-जीवन की अभिन्नतम सहचरी है ।

—प्रखर

# विषय-सूची

समाहार—पृष्ठ १ से ५

प्रथम उच्छ्वास

कहानी क्या है ?—पृष्ठ १—५०

आनन्द तत्त्व और कहानी, संस्कृत समालोचना साहित्य में कहानी का स्वरूप, कहानी-परिवार, अग्निपुराण का रचना-काल, अमर कोष, काव्यादर्श, भामह और दण्डी, काव्यादर्श की कहानी, दशकुमार चरितम्, काव्यालङ्कार (भामह), अग्निपुराण की आख्यायिका, कथा-आख्यायिका की व्याख्या, कथा का स्वरूप, खण्ड-कथा और परिकथा, कथानिका : एक महत्त्वपूर्ण काव्य विद्या, काव्यालङ्कार (रुद्रट), अभिनवगुप्त : ध्वन्यालोक लोचन, ध्वन्यालोक-खण्डकथा, सकल कथा, आनन्द वर्धनकृत ध्वन्यालोक, शब्द संघटना, काव्य प्रकाश (मम्मट), काव्यानुशासन ( हेमचन्द्र ), हेमचन्द्र की आख्यायिका, कथा व ग्रन्थभेद, व्याख्या, साहित्य-मीमांसा, काव्यानुशासन ( वाग्भट्ट द्वितीय ), साहित्य-दर्पण, उपसंहार, संस्कृत साहित्य में कहानी का सामान्य स्वरूप, स्वरूप परिवर्तन क्यों नहीं ?, पाश्चात्य आलोचकों के विशिष्ट मत, मैथ्यूस, फ्रैस्टर, वैंल्स, वैंट्स, सॉमरसेट माय, ओ' ब्रायन, एलब्राइट, बुलैट, स्ट्राग, पो, ह्यू वाकर, पोकाक, पाश्चात्य मतों की परीक्षा, हिन्दी साहित्य में कहानियों का श्रीगणेश, पश्चिम का अनुकरण, भारतीय आलोचकों के कहानी विषयक मत, इन मतों की समष्टिगत परीक्षा, तीन विशेषतायें, कहानी की परिभाषा, एक संवेदना की व्याख्या, कहानी का क्षेत्र, सत्यं शिवं सुन्दरम्, आदर्श और यथार्थ, यथार्थवाद के दो पक्ष, स्थूल से सूक्ष्म की ओर ।

## द्वितीय उच्छ्वास

कहानी का साहित्य के अन्य अङ्गों से सम्बन्ध—पृष्ठ ५१—८०

साहित्य का विस्तार, सम्बन्ध, विवेचन की आवश्यकता, तुलना का आधार, अन्तर को आधार, साहित्य का नया वर्गीकरण, उपन्यास और कहानी, वृत्ति पात्र संख्या, मञ्च परिवर्तन, लम्बाई, परीकाष्ठा, आदर्श, कुतूहल, नाटक और कहानी, एकांकी नाटक, नाटक : वृत्ति, घटना, सकलन-त्रय, उद्देश्य, भूलभनो-वृत्तियाँ, नाटक के तत्त्व, अभिनय, मुद्रा, संवाद, व्यक्तित्व, कहानी और एकांकी, नाटक, विधान, विषय, शैली, आत्मकथा और कहानी, नायक, वृत्ति, वस्तु, उद्देश्य तत्त्व-विधान, संस्मरण, स्कैच और कहानी, कविता और कहानी, महाकाव्य, खण्डकाव्य, मुक्तक, अन्तर्मुखी काव्य : गीतिकाव्य, कहानी और निबन्ध, कहानी और गद्य काव्य, कहानी और चुटकुले, कहानी और मुहावरे, कहानी और कहावतें ।

## तृतीय उच्छ्वास

कहानी कितने प्रकार की होती है ? पृ० ८१—१४६

वर्गीकरण के सिद्धान्त, वर्गीकरण की कुछ आधार-शिलायें, वातावरण और वस्तुगत भेद, सामाजिक, ऐतिहासिक, उपेतिहासिक, प्रागैतिहासिक, राज-नैतिक, जासूसी, वैज्ञानिक, धार्मिक, जीवट की कहानियाँ, आर्थिक, यौन सम्बन्धी कहानियाँ, प्रकृति चित्रण की कहानियाँ, पशुपक्षियों सम्बन्धी, भूत-प्रेतों की कहानियाँ, चरित्र प्रधान कहानियाँ, कथानक प्रधान कहानियाँ, वार्तालाप प्रधान कहानियाँ, वातावरण प्रधान कहानियाँ, संघर्ष प्रधान कहानियाँ, तत्त्वों की प्रमुखता का निर्धारण, लेखक की रुचि और क्षमता, युग साहित्य की माँग, कहानी विशेष की वस्तु, शैलीगत भेद, ऐतिहासिक, ऐतिहासिक शैली की विशेषताएँ, भाषा, कथानक, चरित्र, वातावरण, लेखक का अपना दृष्टिकोण, डायरी शैली, पात्र और चरित्र, कथानक, वार्तालाप, वातावरण, उद्देश्य, डायरी शैली की सीमायें और विशेषतायें, पत्र शैली, आत्मकथा शैली, मिश्र शैली, आभ्यन्तरिक वर्ग, रूपक शैली, रसगत भेद, परिणाम या निवृत्ति गत भेद, काल की झाँक गत भेद, विचारधारागत भेद, यथार्थवाद और आदर्शवाद, उद्देश्य ।

## चतुर्थ उच्छ्वास

कहानी की शैली या टेकनीक—पृ० १४७—२०४

शैली क्या है ?, शैली का उद्देश्य, कहानी की उत्पत्ति, शैली के भेद, कृत्रिम और स्वाभाविक, घटनात्मक अंश की कृत्रिमता, कथोपकथन की कृत्रिमता, चरित्र-चित्रण में कृत्रिमता, शीर्षक की कृत्रिमता, स्वाभाविक शैली; शीर्षक का महत्व, शीर्षक की योग्यताएँ, मन्तव्य को प्रकट करने की शक्ति, नई कहानियों के शीर्षक, शीर्षक असफल कब हो जाता है, असफलताओं का निराकरण, प्राचीन शीर्षक, नाम शीर्षक, अत्यन्त सरल शीर्षक, पूर्वसिद्ध शीर्षक, असिद्ध शीर्षक, शीर्षकों का वर्गीकरण, अन्य साहित्य के शीर्षक, कहानी का प्रारम्भिक स्थल, प्रारम्भिक अंश की सीमाएँ, विशेष दशाएँ, अछे प्रारम्भ की विशेषताएँ, रोचकता कैसे ?, प्राचीन और नवीन प्रारम्भ प्रणालियों का वैधानिक अन्तर, प्रासंगिकता और उद्देश्य, श्रोग्लोश की प्रणालियों का वर्गीकरण, गतिशीलता की मात्रा, वस्तुव्यापार, कालक्रम, कहानी का प्रारम्भ और शीर्षक, प्रारम्भ और अन्त, कहानी का मूल भाग ( विकास ), विकास के बाद की अवस्था पर विचार, चरम की ओर, विकास का रूप, विधात्मक स्थल, चरमावस्था या पराकाष्ठा, चरित्र चित्रण में नई दिशा, चरमावस्था की अनिवार्यता पर विचार, अन्तः अन्त की वैधानिक स्थिति, रसगत भेद, वातावरण के भेद ।

## पंचम उच्छ्वास

कहानी के तत्त्व—पृष्ठ २०५—३२४

तत्त्व से अभिप्राय—तत्त्वों का परस्पर सम्बन्ध, तत्त्व गणना का प्रयोजन, भाषा शैली, मुहाविरेदार भाषा, अलङ्कारिक भाषा, काव्यमय या भाव-प्रधान भाषा, विन्नमय भाषा, भाषाशैली और अन्य तत्त्व, कथानक, क्या कथानक अनिवार्य है ?, कथानक की योग्यताएँ, कथानक और शेष तत्त्व, अस्वाभाविक कथानक, कथानक और उद्देश्य, कथानक की अवस्थाएँ, कथानक का प्रारम्भ, विकास और अन्त, कथानक के भेद, कथानक के शास्त्रीय भेद, कथानक के स्रोत, कथानक की अभिव्यक्ति की विधियाँ, कुतूहल, कुतूहल का द्विमुखी व्यक्तित्व : पूर्व सत्र विषयक कुतूहल, परवर्ती कुतूहल, कहानी की अवस्थाएँ और कुतूहल, चरित्र-चित्रण, पात्र कौन, कथावस्तु और पात्र, चरित्र चित्रण क्या है ?, पात्र परिचय का स्वरूप, कहानी का प्रभाव और पात्र, पात्रगत विशेषताएँ, चरित्र चित्रण की सूक्ष्मता, चरित्र चित्रण की अनिवार्यता, चरित्र चित्रण का अन्य तत्त्वों से सम्बन्ध, चरित्र चित्रण के साधन, इतिवृत्त, वार्तालाप, कथावस्तु, पात्रों का उप-चेतन या अचेतन व्यक्तित्व, चित्राकन की इतिवृत्तात्मक प्रणाली की विशेषताएँ, कथोपकथन प्रणाली, कथावस्तु के द्वारा चरित्राङ्कन, सकेतात्मक प्रणाली, चरित्र चित्रण के भेद, स्थान भेद की दृष्टि से अन्य भेद, चरित्र चित्रण की सीमाएँ और उपबन्ध, चरित्राकन की योग्यता, स्वाभाविकता, असाधारणता, आदर्श या यथार्थ पात्र ?, पात्रों की संख्या, पात्रों का नामकरण, पात्रों के भेद, उत्पाथ प्रख्यात, श्रेणीगत भेद, सामान्य और लोकोत्तर, लोकोत्तर पात्रों का विकास, सामान्य पात्रों का उदय और विकास, सामान्य पात्रों का क्षेत्र : साधारण और विशिष्ट, पात्रों के चरित्र का परिवर्तन या परावर्तन, नायक, नायिका, कथोपकथन, क्या कथोपकथन कहानी का एक तत्त्व है ?, कथोपकथन की आवश्यकता, कथोपकथन की योग्यताएँ, लाघव, व्यावहारिकता, चमत्कारपूर्णता, स्थानीय वातावरण, स्वाभाविकता, सरलता की सीमा, शिष्टता का प्रश्न, अन्य गुण, कथोपकथन कब और कहाँ ?, कथोपकथन के भेद, कथोपकथन की विशेष अवस्थाएँ, वातावरण, वातावरण क्या है ?, कुछ परिभाषाएँ, वातावरण के उद्गारण, वातावरण का स्वरूप, वातावरण की परिभाषा, वातावरण और अन्य तत्त्व, देश और काल प्रकृति चित्रण, उद्देश्य और प्रभाव, कहानी में उद्देश्य, उद्देश्य, लेखक का मन्तव्य, उद्देश्य और प्रभाव एवं सिद्धान्त, कहानी का उपेक्षित किन्तु महत्वपूर्ण तत्त्व सघर्ष, सघर्ष का मौलिक स्वरूप, अन्य तत्त्वों में सघर्ष की उपस्थिति, स्थिति, सघर्ष या प्रतिस्थिति का प्रवेश, संस्थिति ।



## षष्ठ उच्छ्वास

आधुनिक कहानी—पृष्ठ ३२५—३४४

आधुनिक कहानी के स्वरूप में विषय और विरोधी मत, कहानी के १९ गुण, आधुनिक कहानी की अविश्वसनीय विश्वसनीयता, कुछ स्थितियाँ, कुछ विचार प्रेरक विचार, लोक कथा, लोक कथा का स्वरूप, लोक कथा का उदय, लोक और लोकेतर साहित्य का क्रम, लोक कथा की विशेषताएँ, लोककथा की ओर ध्यान, समस्या कहानी, समस्या और निदान, समस्या कहानी स्वयं समस्या, कहानी का महत्त्व ।

## सप्तम उच्छ्वास

कहानी की कहानी पृष्ठ ३४५—३६५

कहानी का उद्गम, वैदिक कथा वांगमय, एक विवाद, वैदिक कथा साहित्य की विशेषतायें, ब्राह्मण और उपनिषद्, पुराण साहित्य, पुराण जातक और पंचतन्त्र, रामायण, महाभारत और श्रीमद्भागवत, जातक, पंचतन्त्र, संस्कृत के अन्य कथाग्रन्थ, वृहत्कथा, कथासरितसागर व अन्य ग्रन्थ, हितोपदेश, बौतालपंचविंशतिका, मुक्त सप्तति, सिंहासनद्वारिणिका, दशकुमार चरितम्, वासवदत्ता, हर्षचरित कादम्बरी, सामान्य दिशासूचन, योरोप का कथा साहित्य, इटली, ओल्ड व न्यू टेस्टामेण्ट, मिश्र, फ्रान्स, अंग्रेजी कहानी का विकास, विभिन्न कहानी लेखक और उनकी रचनाओं का संक्षिप्त परिचय, आधुनिक अंग्रेजी कहानी, स्पेन, जर्मनी, रूस अमेरिका में कहानी का विकास, एशिया, हिन्दी में कहानी का विकास, बँगला भाषा में कहानी, मराठी कहानी, गुजराती कहानी, तामिल कहानी, तेलगु कहानी, कन्नड़ कहानी, उर्दू कहानी, पंजाबी कहानी, कहानी साहित्य का सिद्धान्त, भारतीय कहानी और उसका भविष्य ।

परिशिष्ट १—पृष्ठ ३६६—३६७—संस्कृत गद्यकाव्यों, कथाओं तथा आख्यायिकाओं की तालिका ।

परिशिष्ट २—पृष्ठ ३६८—४०२—कहानी की परिभाषा, लेखक का एक स्वतन्त्र लेख ।

परिशिष्ट ३—पृष्ठ ४०३—४०४—बच्चों की कहानियाँ, मानस और शिल्प ।

परिशिष्ट ४—पृष्ठ ४०५—४०८—ग्रन्थयन्त्र सामग्री ।

मुकुर ( इन्डैक्स ) पृष्ठ (१) से (१५) ।

## शुद्धि-पत्र

—(७)—

पृष्ठ सं०	पंक्ति सं०	अशुद्ध	शुद्ध
१८	१	an illu—	an illuminated and illu—
१९	६	ध्वन्यालोचन	ध्वन्यालोकलोचन
२०	अन्तिम	स्वपतया	स्वरूपतया
२१	१९वीं पंक्ति	नहीं पढ़ी जाय ।	
२३	१८	नही	यही
२५	४	अर्थभेद	अन्य भेद
२६	१४	आवश्यक	अनावश्यक
७२	अन्तिम	वह सभी	वह, न कि सभी
१४७	२	love	bone
२२५	४	आकाश	अकाल
२३५	१९	भाव	अभाव
२४८	५	कहानी	कहानी-संग्रह
२४८	अन्तिम	क्रम	इसी क्रम
२५३	७	मतल्लिका	मणिकुल्या
२६६	२४	प्रतिलीन	प्रतिलोम
२६७	१३	कहन्न	कदन्न
२७७	६	अर्थभेद	अन्य भेद
२८०	२४	परिजाति	परिणति
२८७	१५-१६	कहानीकार	कहानी भर
२९१	४, ५	महानिषेध	मद्यनिषेध
२९८	६	विवस्थ	विवस्त्र
३००	५	मानना चाहिए	मानना
३१०	३	अतिरिक्त	आन्तरिक

३१७	२०	उद्देश्य हों	उद्देश्य अनेक हों
३५०	१९	प्रतीत होते हैं	प्रतीत होते हैं, कुछ न कह कर
३५६	२१	अभिजात वर्ग (संस्कृतवादी) की	अभिजात वर्ग की ( संस्कृतमयी )
३५७	नीचे से तीसरी	अधिक से अधिक	अधिक से अधिक ढाई
३५८	४	सिंहल	सिंहल अट्टकथाओं को सिंहल
३५९	९	सट्टी चम्पय	सही चम्पय
३६१	६	vailings	railings
३६७	१३	विवरण	उक्त विवरण
३७३	५	इनका	इनकी कहानियों का संग्रह है । इनका

---

## समाहार

‘कहानी-दर्शन’ केवल कहानी का दर्शन या उसकी व्याख्या नहीं, अपितु कहानी का ‘दर्शन’ या उसकी फिलासफी है, उसी प्रकार जैसे ब्रैण्डर मैथ्यूस के अनुसार “A true Short story is something other and something more than a mere story which is short. It is an idea in itself, and to denote it fully a hyphen should be placed between these two words, with a capital ‘S’ in the beginning.” मुझे इस आलोचक की उक्ति में कहानी का एक सम्पूर्ण दर्शन भाँकता हुआ दिखाई पड़ता है। इसी से मैंने इस प्रबन्ध का नाम ‘कहानी-दर्शन’ रखना उपयुक्त समझा है।

किन्तु मेरे तर्ज ब्रैण्डर मैथ्यूस केवल अभिविन्यास ( window-dressing ) का काम करते हैं। इस पुस्तक की आत्मा में तो आचार्य रामचन्द्र शुक्ल या श्यामसुन्दरदास की वर्चस्व तर्जनी का संकेत रहा है जिनकी परोक्ष प्रेरणा ने इस पुस्तक का सूत्रपात और जिनकी रचना-पद्धति ने इसका दिशा-निर्माण किया है। पाश्चात्य शास्त्रकारों के अनुकरण पर हमारे यहाँ भी आज-कल विभिन्न शास्त्रों को विज्ञान कहने के लोभ की परिपाटी चल पड़ी है और चाहे वह दर्शन हो या मनोविज्ञान, अर्थशास्त्र हो या राजनीति शास्त्र, प्रत्येक शास्त्र विज्ञान है यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया जाता है। इसमें कोई शक नहीं कि यद्यपि कहानी साहित्य है फिर भी उसका अपना एक शास्त्र है और प्रचलित मान्यताओं के आधार पर उसे भी विज्ञान की संज्ञा दी जा सकती है। किन्तु मूल प्रश्न यह है कि कहानी, जो एक कला है, दर्शन अथवा विज्ञान की अपेक्षा रखती भी है कि नहीं। कोई भी सच्चा कलाकार अपनी कला को विज्ञान या दर्शन की अनुवर्तिनी बनाना स्वीकार नहीं करेगा। कला स्वयं एक महती जीवनी शक्ति है, एक ऐसा साध्य जिसे इतरजातीय साधन गौरव नहीं दे सकते। फिर भी यदि कोई विषय, चाहे वह कला के आधार पर ही टिका हुआ क्यों न हो, अपनी विशद परिष्टता के फलस्वरूप अपने लिए किसी स्वतन्त्र दर्शन का निर्माण करले तो यह उसके लिये परोपजीविता नहीं है। प्रस्तुत प्रबन्ध की रचना करते समय मेरा यही दृष्टिकोण रहा है।

जैसा सब कहते हैं, कहानी एक कला है। मैं इस मत को सौ बार दुहराऊँगा। किन्तु उस कला का स्वरूप क्या है ? कहानी पर मैं इतना सारा लिख गया हूँ, किन्तु मुझे यह मानना पड़ेगा कि मैं उसके स्वरूप को, उसकी कला के मर्म को इदमित्थं कर पाया हूँ, यह मूषावाक्य कहने का भ्रममें साहस नहीं है। मैं स्वयं कहानियाँ लिखता हूँ, किन्तु मुझे स्वयं अपनी रचनाओं से सन्तोष नहीं है, औरों की तो क्या कहूँ। मेरी अच्छी कहानी अभी तक लिखी जाने को है। और वह कहानी ऐसी होगी जिसमें हूबने के बाद मैं तो मैं, कोई भी पाठक ऊपर नहीं आ सकेगा। उस कहानी की प्रतीक्षा मैं मेरी लेखनी आजीवन साधना करती जायगी और आखिरकार, जैसे मृत्युदण्ड देने वाला न्यायाधीश फैसला सुनाने के बाद अपनी कलम तोड़ देता है, वैसे ही मेरी लेखनी कहानी की आखिरी सतर लिखकर अपनी आखिरी साँस तोड़ देगी। कहानी फिर भी रहेगी, अमर रहेगी।

उसी अमर कहानी की दर्शन साधना मैं मैंने अपने आपको लगा दिया है। ( कदाचित् यही कारण है कि इस पुस्तक की पहली और एकमात्र पाण्डुलिपि खो जाने पर भी डेन्मार्क के प्रसिद्ध उपन्यास 'गुलाम' के लेखक हैन्स कर्क की भाँति मुझ में इसे पुनः लिख डालने की प्रेरणा जीवन्त रही। ) इस रचना को मेरी कहानी साधना का अनुपूरक ग्रन्थ ही मानना चाहिये।

किन्तु 'बहिःसाध्य' के अंशों को छोड़कर इसमें जो कुछ है उसकी नींव में मेरे प्रभाव ही हैं। मुझे यह मानने में कोई संकोच नहीं कि इन प्रभावों का आधार सर्वथा वैयक्तिक है और इस सीमा तक इन्हें अन्तिम कहने की मैं धृष्टता नहीं करूँगा यद्यपि इसके मूल में मेरा यत्किञ्चित् अध्ययन अनुशीलन अवश्य है। यह केवल संयोग की बात होगी कि मेरे ये प्रभाव शेष आलोचकों के प्रभावों से मिलते हों।

जो हो, इसमें कहानी सम्बन्धी सभी ज्ञातव्य विषयों पर मुक्त भाव से प्रकाश डालने की चेष्टा की गई है और इस प्रबन्ध को अपना स्वरूप आप बनाने में स्वतन्त्र छोड़ दिया गया है। इसी से कहीं-कहीं यह स्वाभाविक है कि पाठक इसको पढ़ते समय धीरज छोड़ बैठें। किन्तु विषय विवेचन की सम्पूर्णता के लिए ऐसा करना आवश्यक था। फिर भी हो सकता है कि कतिपय विषयों का सही-सही या पूरा-पूरा विवेचन न हो पाया हो या कुछ विषय सर्वथा छूट गये हों। जहाँ मैंने वैसा जान-बूझकर नहीं किया हो वहाँ उसका कारण मेरी अल्पज्ञता ही है, और कुछ नहीं। संस्कृत भाषा का मेरा ज्ञान बहुत थोड़ा किञ्चनगण्य है। अतः संस्कृत सम्बन्धी सामग्री के, जो मुख्यतः प्रथम और अन्तिम उच्छ्वासों में

और सामान्यतया पुस्तक के शेष अंशों में यत्र-तत्र बिखरी हुई है, विवेचन में त्रुटियाँ रह जाना काफी सम्भव है। फिर भी इसके प्रति मेरी विशेष रुचि होने के कारण मैं इसके विवेचन का लोभ संवरण नहीं कर पाया हूँ। कालक्षेपन के साथ-साथ इस सामग्री के कलेवर में भी क्रमशः विस्तार होता गया है। हाँ, ऐसा करते समय कहीं भी मैंने अन्वध्वजा से काम नहीं लिया है, और अपने दृष्टिकोण को सर्वथा निर्वैयक्तिक रखने की चेष्टा की है।

मेरी इच्छा थी कि संस्कृत भाषा में उपलब्ध आख्यायिकाओं आदि की विस्तृत समीक्षा उस भाषा के रीति-ग्रन्थों में प्राप्य लक्षण सामग्री के आधार पर की जाय, किन्तु अनेक कारणों से ऐसा करना सम्भव नहीं हो सका है। यही बात पाश्चात्य कथा-साहित्य के विषय में कही जा सकती है। आशा है, कोई उत्साही सज्जन इसका स्वतन्त्र रूप से विवेचन करने का सत्प्रयत्न करेंगे। मेरी समझ में यह विषय अभी तक अछूता है और इसे किसी थीसिस का आधार बनाया जा सकता है। हिन्दी कथा-साहित्य के इतिहास के विषय में मैंने जान-बूझकर संकोच से काम लिया है क्योंकि इसका विशाल विवेचन अनेक लेखकों ने कर दिया है। वैसे भी, जैसा कि इसकी विषय-सूची के अवलोकन से प्रकट होगा, कहानी ( चाहे वह किसी भी भाषा की हो ) के इतिहास की चर्चा मैंने इसमें केवल आनुषंगिक रूप से की है क्योंकि मेरा उद्देश्य मुख्यतः कहानी के तन्त्र की व्याख्या करना रहा है।

जीवन की अभिव्यक्ति होने के कारण कहानी में निरन्तर विकास होता है। वेद, उपनिषद, पुराण, जातक, पञ्चतन्त्र, कादम्बरी, इलियड और बाइबिल से लेकर इविङ्ग, पो, चेखव, मोपासां, प्रेमचन्द, अज्ञेय, कृष्णचन्दर, मण्टो और मार्कण्डेय तक की कहानी में एक विराट् तात्त्विक और रूपगत अन्तर आया है जिसकी चर्चा इस पुस्तक के अन्तिम प्रकरण में की गई है। प्रश्न हो सकता है कि मैंने अपने इस ग्रन्थ के लिए किस कहानीकार की कहानी अथवा किस आलोचक के विधान को आधार माना है। मैं मानता हूँ कि मैं इस प्रश्न का सीधा-सा और सही-सही उत्तर नहीं दे पाऊँगा, यद्यपि ऐसा उत्तर मेरे दृष्टिकोण को समझने में काफी सहायक होगा। किन्तु यदि बहुत अधिक आग्रह किया जाय तो मैं यही कहूँगा कि मेरे मन में मुख्यतः उन्नीसवीं शताब्दी के मध्यान्तर का अमरांकी विधान ही, जो एडगर एलन पो के नाम से सम्बद्ध है, कहानी की कसौटी रहा है। यह बात और है कि मैंने पो की परिभाषा को अर्धज्ञानिक होने के कारण यथावत् स्वीकार नहीं किया है। सच तो यह है कि मैंने कहानी के उपकरणों को लेकर विषय में प्रचलित अनेक मतमतान्तरों की

परीक्षा करके और जहाँ ऐसे मत मतान्तरों का अभाव है ( जो बहुत-सी बातों में है ) वहाँ अपने स्वतन्त्र तर्कयुक्त मत देकर एक व्यवस्थित शास्त्रीय दृष्टिकोण बनाने का प्रयत्न किया है, जिसके हित में हर्षचरित से लेकर “द मैन विदाउट कन्ट्री” तक की कहानियों में दिखाई पड़ने वाला अन्तर ( जिसे इस प्रसङ्ग में ‘विकास’ कहना चाहिए ) बाधक नहीं हो पाया है। यह पाठकों के देखने की बात है कि मैं इसमें कहाँ तक सफल हो सका हूँ।

इसके अतिरिक्त कहानी में सङ्घर्ष तत्त्व की अनिवार्यता, कथोपकथन को तत्त्व मानने की कठिनाई कहानी का वैज्ञानिक वर्गीकरण आदि अनेकों प्रसङ्ग ऐसे हैं जिनकी ओर पाश्चात्य और पौर्वात्य समीक्षक का ध्यान नहीं गया है। इस प्रकार के कुछ मौलिक प्रसङ्गों का विवेचन भी इस पुस्तक में मिलेगा।

मैं इस बात को भी नहीं भूला हूँ कि कहानी कोई निरपेक्ष ( absolute ) साहित्य नहीं है जिसकी एक विशेष कसौटी पर प्रत्येक युग, देश अथवा जाति की कहानी को आँका जा सके। इसके विपरीत जिस देशकाल में अमुक कहानी की रचना हुई है, उस देशकाल को निर्माण करने वाले परमाणुओं को ध्यान में रख कर ही ( अन्य किन्हीं उपकरणों को नहीं ) उस कहानी की जाँच की जा सकती है, या की जानी चाहिए। किन्तु यह प्रपत्ति केवल अमुक-अमुक वर्ग या देशकाल की अथवा, अमुक-अमुक कहानियों की चर्चा करते समय ही लागू होती है। जहाँ हम ‘कहानी’ मात्र के सामान्य रूप की चर्चा करते हैं वहाँ हमारी वह कहानी आधुनिक कहानी ही है जिसका जन्म अमरीका में १९ वीं सदी में वाशिङ्गटन इरविङ्ग के स्कीचों से हुआ।

पुस्तक केवल विद्यार्थियों के हित साधन को ही ध्यान में रखकर नहीं लिखी गई है, क्योंकि ऐसा करने में मुझे कुछ ऐसे बन्धनों में रहना पड़ता जो मुझे प्रिय नहीं हैं। किन्तु विद्यार्थी इससे निस्सन्देह लाभ उठा सकते हैं।

मैंने मूल पुस्तक को सन् १९४७ में लिखना प्रारम्भ किया और तब से अब तक करीब आठ-दस साल की अवधि में एकाध को छोड़कर मुझे कोई ऐसी पुस्तक देखने में नहीं आई जिसमें कहानी के तंत्र पर डटकर विचार किया गया हो। जो तीन चार अच्छी पुस्तकें निकली हैं, उनके लेखकों का ध्यान कहानी के क्रमिक विकास की ओर विशेषतः केन्द्रित रहा है, उसके शिल्प की विवेचना पर उतना नहीं। अतः मैं अब भी अपने श्रम को पुनराकृत दोष के कारण अथवा अन्यथा निरर्थक नहीं मानता, और यदि पुनराकृत हुई हो तो भी अफसोस करने की आवश्यकता नहीं, क्योंकि कहानी एक विकासशील कला है और समय-समय पर इसके शिल्प-दर्शन को अधुनातन रखने की बड़ी

आवश्यकता है। इसके साथ यदि सहृदय इसे 'पुनरुक्ति' न मानकर 'पुनरुक्ति-वदाभास' मान लें तब तो उनकी कृपा है ही। सस्कृति के आख्यायिका ग्रन्थों के अनुकरण पर मैं इस प्रबन्ध के परिच्छेदों को 'उच्छवासो' की सजा दी है यद्यपि यह कोई आख्यायिका (लक्ष्य) ग्रन्थ नहीं है। पाठक चाहे तो इसे मेरा अनुचित मोह कह सकते हैं।

राजकीय कार्यों में व्यस्त रहने तथा अन्य अनेक कारणों से इस पुस्तक के लिखने का क्रम प्रायः बहुत टूटा हुआ रहा है। मेरी सजगता के बावजूद भी इस कारण इसमें दीख पड़ने वाली असगतियों अथवा पुनरावृत्तियों के लिए मे पाठकों का क्षमा प्रार्थी हूँ।

जिन विद्वान् लेखकों की रचनाओं से मैं सहायता ली है अथवा जिन की रचनाओं ने मुझे लक्ष्य अथवा अलक्ष्य रूप में प्रभावित किया है, उनके प्रति मैं अपना अतर्कित आभार प्रकट करता हूँ तथा ऐसी सहायता अथवा प्रभाव से उत्पन्न होने वाले प्रमाद का सम्पूर्ण उत्तरदायित्व अपने ऊपर लेता हूँ। ऐसी तथा अन्य अध्ययन सामग्री की सूची परिशिष्ट ४ में दी जा रही है। जिन रचनाओं का इस प्रबन्ध में प्रकट अथवा परोक्ष रूप से चर्चा की गई है, परिशिष्ट में उनके आगे तारक-चिह्न \* लगा दिया गया है।

सी० ६ गाधीनगर, जयपुर]

भालचन्द्र गोस्वामी 'प्रखर'





## प्रथम उच्छ्वास कहानी क्या है ?

---

भयानकं सुखपरं गर्भे च कर्णो रसः  
अद्भुतान्ते सुक्लृप्तार्थो नोदात्ता सा कथानिका ।—अग्निपुराण ।

“The short story exists for the sake of an illuminated and illuminating moment of beauty or of terror, of wonder or of sheer surprise,” —Bullet.

कहानी वह स्वनःपूर्ण रचना है जिसमें जीवन के किसी एक तत्व, मर्म अथवा लक्ष्य की एक ही घटनात्मक स्थिति में अभिव्यक्ति हो ।



## प्रथम उच्छ्वास कहानी क्या है ?

### आनन्द तत्त्व और कहानी—

“आनन्दात् हि खलु इमानि भूतानि जायन्ते;

आनन्देन जातानि जीवन्ति;

आनन्दमेवाभिविशन्ति ।”

उपनिषद् के ऋषि ने जब यह कहा था तब उसने सृष्टि के सचराचर व्यापार को अनायास ही एक सूत्र में उडेल दिया था। कहानी उसी व्यापार का एक अङ्ग है। जिस आनन्द के योगक्षेम, अर्थात् उसकी उथलपुथल, रक्षा और संवृद्धि के लिए प्रत्येक प्राणी सतत रूप से क्रियाशील रहता है उसी की सिद्धि के लिए कहानी कही और सुनी जाती है।

यह कहानी हमारी इतनी चिरपरिचिता और निकटवर्तिनी है कि उसका परिचय देना सूर्य को दीपक दिखाने जैसा है। इसका जन्म उस काल में हुआ था जब मनुष्य ने तुतलाकर बोलना प्रारम्भ किया था। साहित्य की श्रीवृद्धि इसने भले ही कभी बाद में चलकर की हो, सदा से ही यह वाणी का शृङ्गार और मनुष्यमात्र की सहचरी रही है।

साहित्य में आकर इसने अनेक रूप बदले हैं और संस्कृत काल की भारी भरकम आख्यायिका से लेकर अधुनातन काल में खनील जिज्ञान की तीन-चार पंक्तियों में समाहित होने का अनुभव इसे है। स्वाभाविक है कि रूप परिवर्तन की इस लम्बी अवधि में इसके रूपालेखन में भी देशकाल-भेद से अन्तर आता रहा है। इस प्रकरण में इसी परिचय की एक रूपरेखा देने की चेष्टा की जायगी।

संस्कृत समालोचना साहित्य के भिन्न-भिन्न ग्रन्थों में कहानी का स्वरूप—जब हम विश्व साहित्य की विशाल रंगस्थली की ओर दृष्टिपात करते हैं तो हमें अनायास ही संस्कृत भाषा का जीवन्त साहित्य मूर्धाभिषिक्त हुआ दीख पड़ता है। यही वह साहित्य है जिसमें विश्व का प्राचीनतम ज्ञान भूरि-भूरि बिखरा पड़ा है। काव्य निश्चय ही इस नियम का अपवाद नहीं है और यह बात केवल संयोगमात्र नहीं कि काव्य के अन्तर्गत उसके सारे अन्य अङ्गों की भाँति कहानी के सम्बन्ध में भी प्राचीनतम आलोचना सामग्री संस्कृत के अलङ्कार ग्रन्थों में प्राप्य है।

संस्कृत भाषा के जिन मौलिक ग्रन्थों में साहित्य की आलोचना विषयक सामग्री मिलती है उनमें से अग्निपुराण अलङ्कारसर्वस्व व साहित्यमीमांसा ( रुय्यक ) काव्यप्रकाश ( भम्मट ), काव्यमीमांसा ( राजशेखर ), काव्यादर्श ( दण्डी ), काव्यानुशासन ( हेमचन्द्र ) काव्यानुशासन व वाग्भटालङ्कार ( वाग्भट ), काव्यालङ्कार ( भामह ), काव्यालङ्कार ( रुद्रट ), काव्यालङ्कार सूत्र ( वामन ), कृवल्लयानन्द तथा चित्रमीमांसा ( अण्णय दीक्षित ), चन्द्रालोक ( जयदेव ), दशरूप ( धनञ्जय ), ध्वन्यालोक ( आनन्दवर्धन ), नाट्यशास्त्र ( भरत ), प्रताप-रुद्र यशोभूषण ( विद्यानाथ ), भट्टिकाव्य ( भट्टी ), रसगंगाधर ( जगन्नाथ ), रसतरंगिणी व रसमञ्जरी ( भानुनाथ ) विष्णुधर्मनिरूपण, व्यक्तिविवेक, ( महिमभट्ट ) शृङ्गारतिलक ( रुद्रभट्ट ) और साहित्यदर्पण ( विश्वनाथ ) मुख्य हैं। इनमें से अधिकांश ग्रन्थों की टीकाएँ दो चुकी हैं जैसे अभिनव गुप्त कृत अभिनवभारती ( नाट्यशास्त्र पर ) तथा ध्वन्यालोकलोचन ( ध्वन्यालोक पर ), आदि जिनमें से कुछ टीकाओं का आदर उनमें विवेचित सामग्री की श्रेष्ठता के आधार पर मौलिक ग्रन्थों के समान ही होता है। इनमें से कुछ ग्रन्थ ऐसे हैं जिनमें केवल एक विषय की ( उदाहरणार्थ अलङ्कार ) सामग्री उपलब्ध है और कुछ ऐसे हैं जिनमें साहित्य के अन्तर्गत आने वाले अनेक विषयों का निरूपण किया गया है। कहानी विषयक सामग्री दूसरे प्रकार के ग्रन्थों में पाई जाती है।

जिन ग्रन्थों में कहानी विषयक सामग्री मिलती है वे ये हैं—

- १—अग्निपुराण ( रचनाकाल अनिश्चित )
- २—काव्यादर्श ( ७वीं सदी )
- ३—काव्यालङ्कार ( भामह ) ( ८वीं सदी )
- ४—काव्यालङ्कार ( रुद्रट ) ( ९वीं सदी )
- ५—ध्वन्यालोकलोचन ( ११वीं सदी )
- ६—काव्यप्रकाश ( ११वीं सदी )
- ७—काव्यानुशासन ( हेमचन्द्र ) ( १२वीं सदी )
- ८—साहित्यमीमांसा ( १२वीं सदी )
- ९—काव्यानुशासन ( वाग्भट द्वितीय ) ( १४वीं सदी )
- १०—साहित्यदर्पण ( १४वीं सदी )

इनमें से कुछ के टीकाकारों ने कहीं-कहीं लेखक के मत का विस्तार करते हुए अपनी टीकाएँ प्रस्तुत की हैं और कहीं-कहीं उन्होंने मूल लेखक से स्वतन्त्र मत दिए हैं जो प्रायः अन्य आलोचकों के मतों का अनुसरण करते हैं। इन टीकाकारों से संस्कृत साहित्य में व्याप्त तत्कालीन मतों और लक्षणों को

मौलिक रूप में समझने के लिए उन्हीं टीकाकारों को लेना चाहिए जो १७वीं सदी के पहले के हैं। यह सीमा रेखा उस समय की है जब कि संस्कृत लक्षण-शास्त्र का आखिरी प्रौढतम ग्रन्थ रसगङ्गाधर लिखा गया।

**कहानी परिवार**—इस प्रसङ्ग में कालक्रम से उक्त दस मौलिक ग्रन्थों एवं उनकी अपेक्षाकृत प्राचीन टीकाओं में प्राप्त कहानी या आख्यायिका विषयक सामग्री की आलोचनात्मक दृष्टि से जाँच की जायगी। लेकिन इससे पूर्व विवेच्य विषय के क्षेत्र को समझ लेना चाहिए। जिस साहित्यिक विधा को हम आज कहानी कहते हैं वह ठीक इसी रूप में संस्कृत काल में थी या नहीं, यह विवादास्पद है और इस पर बाद में चर्चा की जायगी, किन्तु यहाँ इतना अवश्य कहा जा सकता है कि इन प्रकार के कई प्रयोग संस्कृत में दृष्टिगोचर होते हैं जिन्हें या तो कहानी ही कह सकते हैं या कहानी के आसपास की या समशील कोई चीज, जैसे उपन्यास आदि। इन प्रयोगों के लिए संस्कृत में अनेक नाम हैं जिनमें से (१) आख्यायिका और (२) कथा मुख्य हैं। इसी परिवार की अन्य विधाओं के नाम इस प्रकार हैं—(१) कथानिका (२) खण्ड कथा (३) परिकथा (४) सकलकथा (५) आख्यान अथवा आख्यानक (६) उपाख्यान (७) चित्रकथा और (८) उपकथा। इनमें से दो भेद (आख्यायिका और कथा) ऐसे हैं जिनका उल्लेख सब लक्षणशास्त्रियों ने किया है, और शेष ८ विधाओं का उल्लेख केवल चार प्रमुख आलोचकों, अर्थात् अग्निपुराणकार, दण्डी, अभिनवगुप्त और हेमचन्द्र ने मिल कर किया है। हेमचन्द्र ने २, ३, ४, ५, ६ और ८ के अतिरिक्त कथा के भेदों में मणिकुल्या, मतल्लिका, प्रवह्लिका और निदर्शन, इन्हें भी गिनाया है। इन चौदह रूपों के अतिरिक्त और कोई भेद ऐसा नहीं है जिसका हमारी 'कहानी' से तिर्यग्गुण सम्बन्ध हो। यहाँ इन्हीं १४ भेदों पर भिन्न-भिन्न ग्रन्थों के अनुसार विचार किया जायगा। और इस बात को जानने का प्रयास किया जायगा कि हमारी आधुनिक कहानी के समीपतम संस्कृत में कौनसी वस्तु विद्यमान है और उसका क्या स्वरूप है तथा शेष रूपों के साथ उसका क्या सम्बन्ध है।

**अग्निपुराण का रचनाकाल**—संस्कृत में अभी तक यह प्रश्न विवाद का विषय बना हुआ है कि लक्षणशास्त्र के समस्त ग्रन्थों में कालक्रम की दृष्टि से सर्वप्रथम स्थान किसे देना चाहिए। यहाँ इस प्रसङ्ग की चर्चा इसलिए आवश्यक है कि अपेक्षाकृत अनुनातन अनेक लेखक अग्निपुराण को समालोचना विषयक सामग्री से युक्त सर्वप्रथम ग्रन्थ मानते हैं। इस विषय में भरतमुनि के नाट्यशास्त्र का दावा भी उपास्थित किया जाता है। प्रो० कोण इस सम्बन्ध में

दिए गए तर्कों पर गम्भीरतया विचार करते हुए इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि अग्निपुराण निश्चय ही सस्कृत के लक्षणग्रन्थों में मूर्धन्य नहीं है वरन् यह ७वीं या ८वीं सदी की या उसके भी बाद की रचना है। उनके दिए हुए तर्कों संक्षेप में इस प्रकार हैं—

(१) अग्निपुराण में अमरकोश के अनेक उद्धरण हैं जो चौथी सदी से पहले की रचना नहीं है।

(२) अग्निपुराण में 'भारती' रीति के तथाकथित प्रणेता के रूप में भरत का नाम आया है तथा अनेक पद भरत के नाट्यशास्त्र के हैं।

(३) इसके और दण्डी कृत काव्यादर्श ( ७वीं सदी ) के अनेक लक्षण तथा पदांश मिलते हैं और एकाध स्थलो को छोड़ कर दण्डी ने कही से उद्धरण लिए हैं यह प्रमाणित नहीं हो सका है।

(४) अग्निपुराण के अनेक लक्षण भामह के लक्षणों से मिलते हैं जिसने अपने ही लक्षण और उदाहरण बनाये हैं। भामह ७वीं सदी से पहले का लेखक नहीं है।

(५) इसमें ध्वनिसिद्धान्त का संकेत उस स्थल पर मिलता है जहाँ यह कहा गया है कि 'ध्वनि' का समावेश किसी न किसी अलङ्कार के अन्तर्गत हो जाता है। ध्वन्यालोक ९वीं सदी के उत्तरार्द्ध की रचना है। इसके अतिरिक्त दो पद जो निश्चित रूप से ध्वनिकार के हैं अग्निपुराण में करीब-करीब वैसे ही मिलते हैं।

(६) इसमें भोज के शृङ्गार-प्रकाश ( ११वीं सदी ) में वर्णित 'आनन्दा-हकाराभिमान रस' सिद्धान्त का सूक्ष्म रूप से विरोध उपस्थित किया गया जान पड़ता है।

(७) अग्निपुराण का उल्लेख भरत, भामह, दण्डी और आनन्दवर्धन तक किसी भी लेखक ने नहीं किया है, जबकि इनमें से सबने अपने पूर्ववर्ती प्रायः समस्त प्रसिद्ध ग्रन्थकारों की चर्चा की है।

इन तर्कों के अतिरिक्त यह भी स्पष्ट है कि जिस सश्लिष्ट, व्यवस्थित व विबाधयुक्त अर्थात् स्वयंसिद्ध रूप में अग्निपुराण में साहित्य विषयक सामग्री दी गई है वह मौलिक नहीं प्रतीत होती, बल्कि काफी मन्यन के पश्चात् निकाले गए भर्तों के संग्रह जैसी लगती है। कम से कम यह तो ईमानदारी से स्वीकार कर लेना चाहिए कि इसके साहित्य-विषयक प्रकरण का बहुत सा अंश प्रक्षिप्त है, अर्थात् समय-समय पर जोड़ा हुआ अथवा बहुत बाध का है। यही हाल अग्निपुराण में प्राप्त भाष्याभिरुपा विषयक सामग्री का है। इस प्रकार

अग्निपुराण की साहित्य सम्बन्धी सामग्री किसी भी अवस्था में आदि सामग्री के रूप में स्वीकार नहीं की जा सकती। अतः इसकी व्याख्या बाद में की जायगी।

**काव्यादर्श**—पृष्ठ २ पर दो गई सूची में अग्निपुराणकार के पश्चात् सब से पहला नाम महाकवि दण्डी का आता है। इससे यह नहीं समझना चाहिए कि संस्कृत साहित्य में इस विषय की चर्चा सबसे पहले दण्डी ने की। संस्कृत के लक्ष्यग्रन्थों में इसकी चर्चा बहुत पहले से होती चली आई है जब कि आख्यायिका और कथा के रूप में विशिष्ट साहित्यिक रचनाओं का प्रणयन हुआ, जिनमें से कुछ बहुत प्रसिद्ध हैं। बाण और सुबन्धु ने ( जो इस कोटि के श्रेष्ठतम रचनाकारों में हैं ) इन दोनों विधाओं का स्पष्ट उल्लेख किया है। महाभारत के सभापर्व में भी कथा और आख्यायिका का नाम आया है। प्रसिद्ध व्याकरण ग्रन्थ महाभाष्य में भी इन दोनों का नाम है और पतञ्जलि ने इनके अन्य रूपों की ओर भी संकेत किया है। इससे पूर्व पाणिनि के सूत्रों में इसी बात की घोषणा मिलती है।

**अमरकोष**—इनके अतिरिक्त अमरकोष नामक सप्तर प्रसिद्ध ग्रन्थ में भी आख्यायिका और कथा का नाम आया है। इसका रचनाकाल ईसा की चौथी शताब्दी माना जा सकता है। इसमें 'आख्यायिकोपलब्धार्था' ( १।६।५ ) और 'प्रबन्धकल्पना कथा' ( १।६।६ ) ये दो पदांश मिलते हैं जिनमें से आख्यायिका की परिभाषा अमरकोष की एक टीका में इस प्रकार की गई है "अनुभूत विषय को प्रतिपादन करने वाले ग्रन्थ को आख्यायिका कहते हैं, जैसे 'कादम्बरी, वासवदत्ता' और कथा की व्याख्या इस प्रकार है—'वाक्यविस्तार की कल्पना वाले ग्रन्थ का नाम कथा है, जैसे रामायण, कथासरित्सागर, बृहत्कथामञ्जरी। अमरकोष की इसी टीका में जिसमें उक्त व्याख्या मिलती है, हितोपदेश, पञ्चतन्त्र आदि को 'समाहृति' या 'संग्रह-ग्रन्थ' नामक एक विशिष्ट शास्त्रीय भेद ( concept ) के अन्तर्गत रक्खा गया है।

**काव्यादर्श**—इससे सिद्ध होता है कि इन रूपों का अभिज्ञान संस्कृत काल में बहुत पहले से था। दण्डी कदाचित् पहले काव्यशास्त्री थे जिन्होंने इसका उपयोग अपने लक्षण ग्रन्थ काव्यादर्श में किया।

इनके समय के बारे में तीव्र मतभेद है। किन्तु अधिकांश आलोचक अब इनका रचनाकाल सातवीं सदी के उत्तरार्द्ध का मानने को तैयार हो गए हैं। इनका काव्यादर्श निश्चय ही काव्य के लक्षणों के क्षेत्र में अनेक दृष्टियों से आदर्श उपस्थित करता है। इनकी जैसी प्रतिभा, निर्भीकता तथा पंक्ति में से अलग खड़े होने की हिम्मत अन्यत्र दुर्लभ है। साहित्य मतमतान्तरों की परीक्षा



का जहाँ प्रश्न आता है वहाँ दण्डी का नाम सम्मान के साथ लिया जाता है। उन्होंने संस्कृत साहित्य में भावी पीढ़ी के लिए एक प्रकार की स्थायी व्यवस्था लाने की चेष्टा की और उसमें इतर आलोचकों तथा काव्य प्रणेताओं द्वारा भरती किए कूड़े करकट को निकाल फेंकने का बीड़ा उठाया।

काव्यादर्श गद्य को प्रारम्भ ही में 'अपादः पदसन्तानो' अर्थात् पादहीन या चरणहीन होते हुए भी पदों या शब्दों का समूह माना गया है और इसे केवल दो ही भागों में विभक्त किया गया है : आख्यायिका और कथा। दण्डी कहते हैं—

“अपादः पदसन्तानो गद्यं आख्यायिका कथा।

इति तस्य प्रमेदो द्वौ तयोरौ आख्यायिका किल ॥

नायकेनैव वाच्यान्या नायकेनेतरेण वा।

स्वगुणाविष्क्रिया दोषौ नात्र भूतार्थशंसिनः ॥

अपित्वनियमो दृष्टस्तत्राप्यन्यैरदीरणात्।

अन्यो वक्ता स्वयं वेति की हरवा भेदलक्षणम् ॥

वक्त्रापरवक्त्रं च सोच्छ्वासं च भेदकम्।

चिन्हमाख्यायिका कश्चित् प्रसंगेन कथास्वपि ॥

आर्यादिवत् प्रवेशः किं न वक्त्रापवक्त्रयोः।

भेदश्च दृष्टौ लम्मादिरुच्छ्वासो वास्तु किं ततः ॥

तत्कथाख्यायिकेत्येका जातिः संज्ञा द्वयांकिता।

अत्रैवान्तर्मविष्यन्ति शेषाश्चाख्यानजातयः ॥

कन्याहरण संग्राम विप्रलम्भोदयादयः।

सर्गबन्धसमा एव नैते वेशेषिका गुणाः ॥

कवेर्भावकृतं चिन्हमन्यत्रापि न दुष्यति।

मुखमिष्टार्थं संसिद्ध्यै किं हि न स्यात्कृतात्मनाम् ॥ (२३-१०)

भामह और दण्डी—इस उद्धरण की भाषा को भामह के दिए हुए लक्षणों की भाषा के साथ मिलाने पर दोनों में एक बड़ा साम्य दृष्टिगोचर होता है, किन्तु दण्डी का मत भामह के मत से अधिकांश में प्रतिकूल है। यह व्यापक रूप में कहा गया है कि दण्डी ने भामह के मतों की आलोचना की है। ठीक इसके विपरीत कुछ प्रतिष्ठित समालोचकों की मान्यता है कि भामह दण्डी के उत्तरवर्ती है, इस कारण उक्त मत युक्ति सङ्गत जान पड़ता है। मेरी अपनी ऐसी मान्यता है कि दण्डी के दिए हुए लक्षणों से एक प्रकार की आलोचना की छवि स्पष्ट निकलती है और यह संकेत मिलता है वे किसी लक्षणशास्त्री के लिए हुए

लक्षणों का सबलता पूर्वक खण्डन कर रहे हैं, चाहे वह अग्निपुराण हो, चाहे भामह । यहाँ इस बात की विस्तृत जाँच करने का अवकाश नहीं है, अतः केवल दण्डी की परिभाषाओं की व्याख्या कर लेना पर्याप्त होगा ।

काव्यादर्श की कहानी—दण्डी के अनुसार आख्यायिका केवल नायक द्वारा कही गई होनी चाहिए । इसके बचाव में दण्डी कहते हैं कि यदि नायक अपने गुणों का उल्लेख भी करे तो वह दोष नहीं है । उसमें भूतकाल की घटनाओं का वर्णन होता है, वक्त्र और अपरवक्त्र छन्द होते हैं और उसका विभाजन 'उच्छ्वासों' अर्थात् परिच्छेदों में होता है ।

इसके विपरीत कथा का वाचक नायक या अन्य कोई व्यक्ति हो सकता है । यहाँ दण्डी कहते हैं कि आख्यायिका में यद्यपि नायक के अतिरिक्त अन्य किसी के द्वारा कहे जाने पर दोष होता है, किन्तु वाचक नायक है अथवा अन्य कोई प्राणी, इससे दोनों (कथा और आख्यायिका) के रूप में कोई अन्तर नहीं आता । (यहाँ यह जान लेना चाहिए कि प्राचीन आचार्यों के अनुसार वक्ता-भेद एक महत्वपूर्ण भेद माना जाता था । ) । वक्त्र और अपरवक्त्र या आरवक्त्र छन्दों का तथा उच्छ्वासों का प्रयोग प्रसङ्गानुकूल कथा में भी हो सकता है । जहाँ आर्या छन्द का प्रयोग होता है वहाँ वक्त्र और अपरवक्त्र छन्द न हों इसमें कौनसी संगति है ? इसी प्रकार कथा के विभागों की आख्यायिका के विभागों की भाँति उच्छ्वास न कह कर लम्ब या लम्भक कहने में भला क्या मजा है ? इस प्रकार कथा और आख्यायिका दोनों एक ही जाति की दो संज्ञाएँ (नाम) हैं और शेष आख्यान इन्हीं के अन्तर्गत आ जाते हैं । यहाँ दण्डी ने प्रचलित परम्परा का एक महत्वपूर्ण दिशा में अपसरण किया है ।

दण्डी आगे कहते हैं कि कन्याहरण, ( उस पर होने वाला ) संग्राम, विप्रलम्भ नायक का ऐश्वर्य आदि, ये विषय सर्गवन्ध अर्थात् महाकाव्य जैसे प्रबन्धों के लिए ही अनिवार्य माने जा सकते हैं, कथा और आख्यायिका का भेद बताते हुए इन्हें उल्लिखित नहीं करना चाहिए । (इन विषयों का उल्लेख प्रायः ठीक इसी रूप में अग्निपुराण और भामह के काव्यालङ्कार में हुआ है ।

अन्त में दण्डी कहते हैं कि कथा में कवि का अभिप्राय (जो कुछ निश्चित संकेतों, जैसे माघ के काव्य के प्रत्येक सर्ग के अन्त में 'श्री' और भारवि के किराताजु'नीय के सर्गान्त में सर्वत्र 'लक्ष्मी' शब्द के प्रयोग से प्रकट होता है ) सूचित हो और आख्यायिका में ऐसा होना आवश्यक नहीं है, यह भी दोनों के भेद का कोई आधार नहीं होना चाहिए । कवि का अभिप्राय दोनों में ही समान रूप से व्यक्त हो सकता है । इसके पक्ष में दण्डी कहते हैं कि विद्वान लोगों के

लिए अपने काव्य में इष्टसिद्धि के लिए किसी प्रकार के बन्धन नहीं रखे जा सकते ।

दण्डी की उक्त निर्भीक आलोचना में तीन बातें आवश्यकता से अधिक स्पष्ट हैं । एक तो यह कि आख्यायिका और कथा में केवल इस बात को छोड़ कर कि आख्यायिका का वाचक केवल नायक होना चाहिए और कथा का वाचक अन्य कोई भी व्यक्ति (पात्र ?) अन्य किसी भी प्रकार का अन्तर नहीं किया जा सकता । दूसरी यह कि दोनों ही विधाओं पर एक (वाचन सम्बन्धी) बन्धक को छोड़ कर और किसी प्रकार का बन्धन नहीं होना चाहिए । तीसरी यह कि कथा और आख्यायिका के अतिरिक्त गद्य के और भेद नहीं किये जा सकते । ये तीनों ही बातें ऐतिहासिक एवं तात्विक दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं ।

काव्यादर्श की टीका करते हुए नृसिंहदेव ( ११वीं सदी ) ने कहा है दण्डी की व्याख्या अपने पूर्ववर्ती लाक्षणिकों, विशेषतः भामह के मतों की आलोचना है; दूसरे, दण्डी ने जिन 'शेष आख्यानों' का उल्लेख किया है वे अग्नि-पुराण में उल्लिखित खण्डकथा, परिकथा और कथालिका (कथानिका ?) हैं; और तीसरे, आख्यायिका के उदाहरण के रूप में कादम्बरी गद्य में महादेवता के प्रसङ्ग में नायक चन्द्रापीड के आत्मवृत्त को समझना चाहिए ।

दशकुमार चरितम्—जिन 'शेष आख्यानों' का ध्यान दण्डी को अपना काव्यादर्श लिखते समय था, कदाचित् उन्हीं का नामोल्लेख स्वयं दण्डी ने अपने 'दशकुमारचरितम्' की पूर्वपीठिका के प्रथमोच्छ्वास में किया है । यह बात सन्देहास्पद है कि दशकुमार चरित के प्रणेता दण्डी और काव्यादर्श के प्रणेता दण्डो एक ही हैं । किन्तु यदि यह मान भी लिया जाय कि दोनों एक ही हैं, तो यत्र मानना पड़ेगा कि दशकुमारचरितम् की रचना काव्यादर्श जैसी प्रौढ़ रचना से बहुत पूर्व की है । अतः एक तो उसे वैसे ही काव्यादर्श की तुलना में प्रामाणिक नहीं माना जा सकता, और दूसरे, दशकुमारचरित कोई लक्षणग्रन्थ नहीं है इस दृष्टि से भी इसमें आए हुए आख्यानों की संज्ञाएँ पूर्ण अथवा प्रामाणिक नहीं कही जा सकती । फिर भी दण्डी की चर्चा करते समय इनका नामोल्लेख आवश्यक जान पड़ता है । अपने प्रस्तुत आख्यान के नायक को प्रशंसा करते हुए दण्डी ने कहा है कि वह किस प्रकार सब भाषाओं, वेदवेदांगों और पुराण-आख्यानों में निष्णात हुआ—

'काव्यनाटकाख्यानकाख्यायिकेतिहासचित्रकथा सहित पुराणगण नैपुण्यं....'

आख्यायिका के अतिरिक्त उक्त उद्धरण में तीन पारिभाषिक शब्द और मिलते हैं—(१) आख्यातक, (२) इतिहास और (३) चित्रकथा । इन चारों

विधाओं की व्याख्या करते हुये श्री छविनाथ त्रिपाठी लिखते हैं—

“दण्डी के उक्त कथन के आधार पर कथा साहित्य की चार परम्पराओं का स्पष्ट परिचय मिल जाता है—

(१) आख्यानक सम्भवतः बड़ी कथाओं को कहते थे। उपन्यासों के बीज उनमें उपलब्ध हो जायेंगे।

(२) आख्यायिका वे छोटी कहानियाँ हैं जो केवल मनोरञ्जन के लिए लिखी गई थी।

(३) ऐतिहासिक कथाओं का आधार इतिहास प्रसिद्ध घटनाएँ थीं। और

(४) चित्रकथा में साहसिक कहानियों की गणना की जाती रही है।”

श्री त्रिपाठीजी आगे लिखते हैं—“कुछ विद्वान कहानी और उपन्यास को एक ही मूल की दो शाखाएँ समझते हैं पर इन दोनों शाखाओं की दिशा संस्कृत काल में ही भिन्न हो गई थी।”

त्रिपाठीजी के इन मतों पर संक्षेप में विचार करना आवश्यक है क्योंकि ये कतिपय महत्वपूर्ण तथ्यों की ओर संकेत करते हैं।

(१) और (२) : दण्डी ने जिस ‘आख्यानक का नाम लिया है उसका स्पष्ट उल्लेख काव्यादर्श या अन्य किसी लक्षणग्रन्थ में नहीं है। राजशेखर कृत काव्यमीमांसा में अवश्य ‘आख्यानकम्’ शब्द आया है, किन्तु वह कोई और चीज प्रतीत होती है। इसी प्रकार स्वयं काव्यादर्श में ‘आख्यान’ शब्द आया है जिससे प्रतीत होता है कि यह अनेक कम महत्वपूर्ण काव्यविधाओं का एक सम्मिलित नाम रहा होगा। आश्चर्य नहीं यदि दण्डी के मन में पूर्ववर्ती आलोचकों अथवा काव्यप्रणेताओं द्वारा निर्माण किए गए आख्यायिका के विभिन्न भेद रहे हों और उसने इन्हें ही आख्यान की जातियाँ कह दिया हो, जिन्हें उसने स्पष्ट शब्दों में इन्हीं दो भेदों के अन्तर्गत घोषित किया है। इस प्रकार इस शब्द का, विशेषतः इस कारण कि काव्यादर्श की रचना दशकुमारचरित के बाद हुई है, कोई महत्व नहीं रह जाता। जो हो, इसे आख्यायिका या कथा की अपेक्षा अधिक महत्व कदापि नहीं दिया जा सकता जैसा कि आगे के विवेचन से और अधिक स्पष्ट हो जायगा। जहाँ तक आख्यायिका का प्रश्न है, यह निश्चय ही एक बड़ी रचना थी जिसे उच्छ्वासों में बाँटा जा सके, और इसे केवल मनोरञ्जन के लिए लिखी गई बताना इसके नैतिक महत्व को ओझल करना है जो आख्यायिकाओं का प्राणतत्त्व रहा है।

(३) दण्डी द्वारा लिखित ‘इतिहास’ शब्द की व्याख्या में त्रिपाठीजी

ने 'ऐतिहासिक कथा' का प्रयोग किया है और उसे बहुवचन में प्रयोग किया है। यदि इसे इतिहास के परम्परागत अर्थ में ही प्रयुक्त किया जाय तो अधिक उपयुक्त होगा।

(४) 'चित्रकथा' शब्द भी अन्यत्र उपलब्ध नहीं है। एक टीकाकार का मत है कि महाभारत आदि पुराणों में जो अनेक कथाएँ एवं उपकथाएँ दी हुई हैं उन्हें चित्रकथा मानना चाहिये। इस माय्यता का कोई आधार नहीं प्रतीत होता। इसी प्रकार चित्रकथा को साहित्यिक कथानियाँ मानना भी मनगढ़न्त है। ऐसा लगता है कि त्रिपाठीजी का ध्यान स्वयं दशकुमारचरित जैसी संस्कृत साहित्य की उत्तरवर्ती रचनाओं की ओर रहा है जिसमें यात्रा-वर्णन, जादू टोना व साहित्यिक वृत्तान्तों का उल्लेख रहा हो। किन्तु यह ध्यान रखना चाहिये कि ऐसी रचनाएँ, जिनमें कथासरित्सागर, बृहत्कथामञ्जरी, नित्योपदेश शुकसप्तति आदि उल्लेखनीय हैं, दण्डी के बाद की रचनाएँ हैं और दण्डी ने तो कदाचित् इन साहित्यिक कथानियों का सूत्रपात किया था। हाँ यदि इन्हें विचित्र वर्णनों वाली कथा कहा जाय तो अधिक उपयुक्त होगा। ध्वन्यालोकलोचन के प्रणेता अभिनवगुप्त ने जिस 'परिकथा' नामक काव्यविधा की चर्चा की है वह इसी चित्र-कथा का पर्याय प्रतीत होती है।

काव्यालङ्कार (भामह)—भामह ने आख्यायिका की व्याख्या में निम्न-लिखित लक्षण गिनाए हैं—

(१) 'सोच्छ्वासाख्यायिका मता' अर्थात् वह उच्छ्वासयुक्त होनी चाहिए।

(२) 'वृत्तमाख्यायते तस्यां नायकेन स्वचेष्टितम्' अर्थात् इसका वृत्त नायक स्वयं अपने मुख से कहे।

(३) 'वक्त्रं चापरवक्त्रं च काले भाव्यर्थं शंसि च' अर्थात् इसमें वक्त्र और अपरवक्त्र (छन्द) होते हैं और भविष्य की घटनाओं की सूचना होती है।

(४) 'कवेरभिप्रायकृतेः कथा(य ?)नैः कैश्चिदंकिता।' अर्थात् कहीं-कहीं इसमें कवि का अभिप्राय अंकित होता है।

(५) 'कन्याद्वरणासंग्रामविप्रलम्भोदयान्विता।' यह इसकी विषयसूची है।

भामह आगे लिखते हैं—'संस्कृतं संस्कृता चेष्टा कथापञ्चशभाक् तथा' इसका अर्थ शायद यह है कि आख्यायिका संस्कृत में होनी चाहिए जब कि कथा अपञ्चश में।

ऊपर दण्डी की व्याख्या से प्रकट होगा कि इन लक्षणों में से (१), (२) और (३) के विषय में दण्डी और भामह सहमत हैं (केवल एक स्थल को छोड़ कर जहाँ भामह ने 'भाव्यर्थं शंसि' लिखा है और दण्डी ने 'सूतार्थं शंसिः' लिखा

है ) चौथे और पाँचवें लक्षण की दण्डी ने स्पष्ट शब्दों में आलोचना की है और उन्हें आख्यायिका के अनिवार्य लक्षण मानने से इन्कार कर दिया है । भाषा के बन्धन भी दण्डी को कदाचित् अप्रिय हैं ।

भामह ने कथा के लक्षणों को गिनाते समय आख्यायिका के प्रायः सभी बन्धनों को अस्वीकार कर दिया है । वे कहते हैं—

(१) 'न वक्त्रापरवक्त्राभ्यां युक्तां' अर्थात् इसमें वक्त्र और अपरवक्त्र नहीं हों ।

(२) 'नोच्छ्वासवत्थपि' उच्छ्वास भी नहीं हों ।

(३) 'अन्यैः स्वरचितं तस्या नायकेन तु नोच्यते ।' उसमें नायक अपना वृत्त कथन नहीं करना बल्कि अन्य ( व्यक्तियों ) द्वारा ( वृत्तकथन ) होता है ।

इनमें से (१) और (२) के लक्षणों का दण्डी में विरोध है और (३) के विषय में दण्डी सहमत नहीं होते हुए भी कथा पर यह बन्धक लगाना उचित नहीं समझते कि उसका वाचक किसी भी हालत में नायक नहीं होना चाहिए ।

भामह और दण्डी के कालक्रम सम्बन्धी ऐतिहासिक विवाद की चर्चा करते हुए प्रो० कारो ( जिन्होंने आगे चलकर यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि भामह दण्डी के उत्तरवर्ती हैं ) दण्डी के लक्षणों के अर्थ को ठीक-ठीक नहीं समझ कर यह बताया है कि कथा के सम्बन्ध में उसका वाचक कौन हो इस विषय में भामह और दण्डी में कोई मतभेद नहीं है । ऊपर की व्याख्या से सिद्ध होगा कि इस प्रकार का मत बनाना युक्तिसंगत नहीं होगा । दण्डी ने भामह के इस लक्षण को भी उतना ही आलोचना की है जितनी अन्य लक्षणों की ।

अग्निपुराण की आख्यायिका—अग्निपुराण में, सस्कृत के अन्य अनेक ग्रन्थों के समान, काव्य का तीन भेदों में बाँटा गया है । गद्य, पद्य, व मिश्र । इनमें से गद्य के तान रूप हैं :—चूर्णक, उत्कलिका, और वृत्तगन्धि । ये भेद गद्य में प्रयाग होने वाले समासों, पदावली और शैली का लेकर किए गए हैं । इनके ठोक बाद अग्निपुराण में 'गद्य काव्य' का उल्लेख है और उसके पाँच भेद नियत किए गए हैं :—(१) आख्यायिका (२) कथा (३) खण्डकथा (४) परिकथा और (५) कथानिका । यदि अग्निपुराण पर अन्य ग्रन्थों का ( विशेषकर उनका जो आज परवर्ती कहे जाते हैं ) ऋण नहीं स्वीकार करे ( जो एक प्रकार से दुस्साहस का कार्य है ) तो यह मानना पड़ेगा कि यहाँ पहली बार आख्यायिका-वग की सभी सम्पूर्ण या अधिक से अधिक विधाओं का परिचय दिया हुआ मिलता है ।

अग्निपुराण की व्याख्या से यह स्पष्ट है कि यहाँ 'गद्य' शब्द का प्रयोग

शैली के सम्बन्ध में, और 'गद्यकाव्य' का प्रयोग रचना विशेष के उपकरणों के सम्बन्ध में किया गया है। इससे यह भी प्रकट है कि आख्यायिका-परिवार की सभी विधाएँ गद्य में ही लिखी जाती हैं, यद्यपि जैसा कि इनमें से आख्यायिका के लक्षणों से प्रतीत होता है, इसमें वक्त्र या अपरवक्त्र छन्दों के रूप में पद्य का प्रयोग विधेय है; किन्तु यह प्रयोग आनुषंगिक अथवा थोड़ा ही होना चाहिए।

अग्निपुराण में आख्यायिका की परिभाषा इस प्रकार दी गई है :—

‘कर्तृवंश प्रशंसा स्याद्यत्र गद्येन विस्तरात् ।

कन्याहरण संग्राम विप्रलम्भ विपत्तयः

भवन्ति यत्र दीप्ताश्च रीतिवृत्त<sup>१</sup> प्रवृत्तयः ॥

उच्छ्वासश्च परिच्छेदो<sup>२</sup> यत्र या चूर्णकोतरा ।

वक्त्रं वापरवक्त्रं वा यत्र सात्यायिका स्मृता । (१३।१४)

इसके बाद कथा का लक्षण इस प्रकार है :—

“श्लोकेः स्ववंशं संक्षेपात् कविर्यत्र प्रशंसति ।

मुख्यस्यार्थावताराय<sup>३</sup> भवेद्यत्र कथान्तरम् ॥

परिच्छेदो<sup>४</sup> न यत्र स्याद्भवेद्दालम्बकैः<sup>५</sup> क्वचित् ।

सा कथा नाम तद्गर्भे निबन्धनोपाचक्षुष्यदोम् ।” (१५।१६)

कथा—इन दोनों के लक्षणों से स्पष्ट है कि अग्निपुराणकार के मन में आख्यायिका और कथा का रूप भिन्न-भिन्न था। उक्त मतानुसार आख्यायिका में ये गुण पाए जाते हैं :—

(१) कर्ता के वंश की प्रशंसा विस्तृत रूप से ।

(२) कन्याहरण, संग्राम, विप्रलम्भ आदि विपत्तियों से पूर्ण घटना ।

(३) रीति, वृत्ति और प्रवृत्तियों का प्रयोग ।

(४) उच्छ्वास नामक परिच्छेदों की व्यवस्था ।

(५) उत्तर भाग में चूर्णक गद्य की शैली ।

(६) वक्त्र या अपरवक्त्र छन्दों का प्रयोग ।

ऊपर (३) में कथित रीति, वृत्ति और प्रवृत्ति के लक्षणों के विषय में बड़ा मत जाल है और एक आलोचक का मत दूसरे के मत से नहीं मिलता। उन सब का समझोता काव्यप्रकाशकार मम्मट ने कर दिया है, ऐसा प्रतीत होता है, जब उन्होंने स्पष्ट शब्दों में कहा है—“रेषविन्यासक्रमः विलासविन्यासक्रमो वृत्तिः, बचनविन्यासक्रमो रीतिः, ।” पाँचवे लक्षण में उल्लिखित ‘चूर्णक’ की व्याख्या स्वयं अग्निपुराणकार ने करते हुए उसकी दो विशेषताएँ बतलाईं

<sup>१</sup> वृत्ति, <sup>२</sup> परिच्छेदा, <sup>३</sup> मुख्यार्थस्या, <sup>४</sup> दा, <sup>५</sup> यत्रस्यास्यस्याद्वा लम्बक ।

हैं—(१) अल्प से अल्प विग्रह अर्थात् छोटे से छोटे समास और (२) अति मृदु सन्दर्भ (अर्थात् कोमल-कान्त पदावली) का अभाव। शेष लक्षण स्पष्ट हैं।

आख्यायिका की व्याख्या—इनमें से (१), (४) और (६) को लेकर अग्निपुराणकार का दण्डी से मतसाम्य है, (३) और (५) नए लक्षण हैं जिनका उल्लेख दण्डी में नहीं है, और (२) को दण्डी आख्यायिका का अनिवार्य लक्षण नहीं मानते। जहाँ तक भामह का प्रश्न है, उसमें और अग्निपुराण में काफी साम्य प्रतीत होता है।

इनमें से पहली और दूसरी बात का सम्बन्ध कहानी की वस्तु अथवा आत्मा से है, और तीसरी, चौथी, पाँचवीं और छठी का सम्बन्ध उसके शरीर से है। इनमें से कोई भी बात ऐसी नहीं है जिससे हम यह मान सकें कि अग्निपुराण की आख्यायिका आज की आख्यायिका के निकट की वस्तु है, जैसी कि कई प्रामाणिक क्षेत्रों तक में भ्रान्त है। परिच्छेदों अथवा उच्छ्वासों में बाँटे जाने योग्य विस्तृत कलेवर वाला बात तो उसके ठीक विपरीत पड़ती है। हाँ, उसकी रामाष्टक विषय सूची को यदि प्रतीक रूप में लें तो हमें अग्निपुराण को (शायद उसके पूर्व भामह को) महत्व देना पड़ेगा। इस व्यवस्था की अन्तस्थ भावना, अर्थात् कौतूहल की रक्षा में आज भी कोई अन्तर नहीं आया है, अपितु उस पर आज विशेष बल दिया जाता है। आज से कम से कम १००० वर्ष पूर्व इस बात के महत्व का स्वीकार कर लेना कोई कम दूरदर्शिता एवं महत्व की बात नहीं है। लेकिन इतना तो कह देना पड़ेगा कि दण्डी ने जिस आख्यायिका को द्राघत राजकुल के बन्धनों से निकाल कर सर्वसाधारण के स्तर पर लाने का महत्वपूर्ण काम किया था, वही आख्यायिका फिर अम की देवियों की पंक्ति से हट कर राजकुल में पहुँच गई, यह अग्निपुराणकार की प्रतिक्रियावादी प्रवृत्ति का परिचय देती है। इसके आकार प्रकार में किसी प्रकार की कमी नहीं करने से यह संकेत मिलता है कि संस्कृत के आचार्य इसके वृहद् (हमारे यहाँ के उपन्यास के समशील) रूप की रक्षा करना चाहते थे।

कथा का स्वरूप—कथा पर अग्निपुराण की कृपा प्रतीत होती है। आख्यायिका पर जितनी सारी मर्यादाएँ थी, कथा पर उतनी ही छूटें दी गई हैं। इसके लक्षण इस प्रकार हैं—

- (१) कर्ता के वंश की संक्षिप्त प्रशंसा।
- (२) मुख्यार्थ की सिद्धि के लिए अवान्तर कथाओं की सहायता।
- (३) कभी-कभी आलम्बक (लम्बक) नामक परिच्छेद भले ही हों, पर प्रायः परिच्छेदविहीन हों।



ये तीनों ही लक्षण भामह से मिलते जुलते हैं, किन्तु दण्डी से भिन्न हैं। इनसे तीन बातों पर प्रकाश पड़ता है जो ध्यान देने योग्य हैं। एक तो उसका कलेबर जहाँ तक हो संक्षिप्त हो ( १ और ३ ), दूसरे, उसमें एक मुख्यार्थ एक ही मूल संवेदना (इम्प्रेसन) होती है जिसकी पुष्टि उसीके अन्तर्गत अन्य छोटी-छोटी कथाएँ कर सकती हैं। ( यहाँ 'मुख्यार्थ' शब्द को उसके रूढ़ार्थ (अर्थात् 'अभिधाय' के अर्थ) में न लेकर अभिधाय ( अर्थात् मुख्य अर्थ (मूल प्रभाव) के अर्थ ) में लेना चाहिए। तीसरे, यह कि इसमें आख्यायिका की भाँति विषयों का कोई बन्धन नहीं है। कहानी कला की दृष्टि से ये तीनों बातें अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं और कथा को हमारे आधुनिक कहानी के अत्यन्त निकट ला बैठा लती है।

इन दोनों भगिना-विधाओं के वाचन के सम्बन्ध में अग्निपुराणकार स्पष्ट नहीं हैं। दोनों के लिए ही यह कहा गया है कि उनमें कर्त्ता अथवा कवि के वंश की प्रशंसा होनी चाहिए। यह बात निर्विवाद रूप से नहीं कही जा सकती कि यहाँ कर्त्ता या कवि स्वयं नायक है। कवि या कर्त्ता प्रारम्भ में अपने वंश की प्रशंसा करके मञ्च पर से हट जाय और पात्रों से किसी को, या नायक को ही वाचन का कार्यभार सौंप सकता है, या आगे भी इसका दायित्व अपने ऊपर ही रख सकता है। दण्डी ने, जैसा कि बताया जा चुका है, आख्यायिका और कथा के भेद का आधार ही नायक-वाचन और नायकेतर-वाचन रखा है। भामह की दृष्टि में भी वाचन-भेद दोनों विधाओं का एक महत्वपूर्ण भेद है। आज की आधिकारिक आख्यायिकाओं की परम्परा के अनुरूप यदि अग्निपुराण की कथा और आख्यायिका का कर्त्ता भी वृद्धभूमि में रहकर सारा घटना का एक दृश्य या श्रोता की भाँति वर्णन करें, तब तो अग्निपुराण को एक महत्वपूर्ण दिशान्तर का श्रेय दना पड़ेगा, किन्तु संस्कृत-काल की परम्परा को देखते हुए ऐसा स्वाभाविक नहीं प्रतीत होता कि अग्निपुराणकार इतना साहस कर सकता है, विशेष रूप से आख्यायिका के सम्बन्ध में जिसके लिए प्रायः सभी आचार्य एकमत हैं कि उसका वाचन नायक द्वारा ही होना चाहिए, और जिसके लक्ष्य उदाहरण अग्निपुराणकार के समक्ष रहेंगे। किन्तु यदि निश्चित मत के लिए बाध्य किया जाय तो मैं यही कहूँगा कि अग्निपुराणकार का इस दिशापसरण का श्रेय मिलना चाहिए, जैसा कि उन्होंने अन्यत्र भी एक दो विषयों का लेकर किया है।

**खण्डकथा और परिकथा—**खण्डकथा और परिकथा के विषय में अग्निपुराण में ये भेद हैं—

“भवेत् खण्डकथा यासी यासी परिकथा तयोः।

अमात्यं सार्थकं वाऽपि द्विजं वा नायकं विदुः॥

स्यात् तयोः कर्णं विद्धि विप्रलम्भाश्चतुर्विधः ।

समाप्यते तयोर्नद्या सा कथामनुधावति ॥

कथाख्यायिकयोर्मिश्रभावात् परिकथा स्मृता । ( १७।१९ )

इससे यह स्पष्ट है कि खण्डकथा और परिकथा के यहाँ प्रायः एक ही लक्षण माने गये हैं । इनका नायक कोई अमात्य, साथक ( योग्य नायकों का गण ) द्विज अथवा विद्वान होता है, तथा पाँच प्रकारों के विप्रलम्भ शृङ्गार में से चार प्रकारों का अभिनिवेश हो सकता है । परिकथा का एक अति रिक्त लक्षण यह है कि उसमें कथा और आख्यायिका का मिश्रण होता है ।

ये लक्षण अपने आप में पूर्ण होने के बजाय पूरक लक्षण प्रतीत होते हैं । यदि दण्डी की भाँति यहाँ भी खण्डकथा आदि को कथा की उपगाख्यायें माना जाय तब तो इन लक्षणों से इनके स्वरूप निर्धारण में सहायता मिल सकती थी, किन्तु ये कथा से स्वतन्त्र बताये गये हैं । अतः केवल इतना ही कहा जा सकता है कि इनके बारे में अग्निपुराणकार ने वे ही लक्षण दिये हैं जो इनके उपादानों पर आंशिक प्रकाश डालते हैं । इसका कारण कदाचित् यह है कि अग्निपुराणकार भी आख्यायिका और कथा के अतिरिक्त गद्य के अन्य भेदों को महत्त्व नहीं देना चाहते । तभी यहाँ खण्डकथा को कथा के अनुकरण में की गई, और परिकथा को कथा और आख्यायिका के मिश्रण से तैयार की गई रचना माना गया है । यह भी प्रकट है कि दोनों में से कोई भी रचना उस पर लगाये बन्धनों को दृष्टिगत रखते हुये हमारी कहानी के समीप नहीं पड़ती ।

कथानिका एक महत्पूर्ण काव्य-विधा—कथानिका के सम्बन्ध में अग्नि-पुराणकार ने लिखा है :—

“भयानकं सुखपरं गर्मे च कर्णो रसः ।

अद्भुतान्ते सुकृतार्थो नोदात्ता सा कथानिका ।”

मेरी विनम्र दृष्टि में अग्निपुराण का यह पद अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है, यद्यपि इसे जो महत्त्व मिलना चाहिये था वह अनेक कारणों से इसे नहीं मिल पाया । यहाँ तक कि ‘कथानिका’ नाम की जिस काव्यविधा की परिभाषा इस पद में की गई है उस महत्त्वपूर्ण काव्य-विधा का उल्लेख केवल यहीं पर है और किसी भी अन्य लक्षण ग्रन्थ में नहीं आया है । न केवल ‘कहानी’ शब्द का, अपितु आज हम जिसे कहानी कहते हैं उस आकार-प्रकार की काव्यविधा या स्रोत क्या है, यह प्रश्न कहानी-दर्शन के जिज्ञासु के लिये अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है, और जब हम इसके मूल की ओर जाने का उपक्रम करते हैं तब हमारा साक्षात्कार इस रहस्य-मयी से होता है । यद्यपि यह तो निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि हिन्दी

में प्रचलित कहानी नामक काव्यविधा की व्युत्पत्ति संस्कृतकाल की इसी कथानिका से हुई है, किन्तु कम से कम भाषाविज्ञान की दृष्टि से दोनों शब्द का जन्य-जनक सम्बन्ध काफी स्पष्ट है ( कथानिका — कथानिष्ठा — कहानिष्ठा — कहानी ) । ऐसा लगता है कि यही 'कथानिका' प्राकृत और अपभ्रंश के द्वार से आकर हमारे यहाँ 'कहानी' बन गई है ।

यह तो हम देख ही चुके हैं और आगे के विवेचन से भी काफी स्पष्ट हो जायगा कि संस्कृत-काल की आख्यायिका का हमारी कहानी पर कोई आरोप नहीं है । कथा के लक्षण अवश्य बहुत कुछ कहानी से मिलते हैं पर सम्पूर्णतया नहीं । तब कथा हमारी कहानी संस्कृत की कथानिका ही है ।

आइए, कथानिका के लक्षणों की जाँच करके इस प्रश्न का समाधान करने की चेष्टा करें । दुर्भाग्यवश अग्निपुराणकार द्वारा दिये गये कथानिका के लक्षण काफी स्पष्ट नहीं हैं । सच तो यह कि इस पद के अनेक अर्थ हो सकते हैं । इनमें से एक अर्थ के अनुसार कथानिका की चर्चा करते समय अग्निपुराणकार का ध्यान इसमें निष्पत्त होने वाले रस की ओर मुख्य रूप से केन्द्रित रहा हुआ प्रतीत होता है । काव्य में भयानक, करुण और अद्भुत, ये तीनों रस माने गये हैं । अतः यदि उक्त पद में प्रयुक्त इन शब्दों को रस के अर्थ में लिया जाय तब स्थिति बड़ी कठिन हो जाती है । यद्यपि यह सही है कि इनमें से कोई भी रस एक दूसरे का विरोधी नहीं है, फिर भी इस कथा-रचना में ( जो नायक छोटी हा है ) एक साथ तीन-तीन रसों की निष्पत्ति सम्भव नहीं जान पड़ती । ( यहाँ रस, रसाभास और भाव, इन तीनों में प्रारम्भ से चला आता हुआ भेद ध्यान में रखना चाहिये । ) प्रारम्भ में आया हुआ भयानक बीच में करुण रस में परिवर्तित हो सकता है, किन्तु अन्त में वही अद्भुत रस में बदल जाय, यह न केवल परम्परा की दृष्टि से, बल्कि व्यवहार की दृष्टि से भी विचित्र सी बात लगनी है ।

अवस्थीजी का अभिमत—इस सम्बन्ध में प्रो० सद्गुरुशरण अवस्थी ने एक रोचक बात का उल्लेख किया है । कहानी और कथा का भेद स्पष्ट करने हुए उन्होंने कहा है कि कथा में अनेक रसों की, जिनमें से कभी-कभी कुछ परस्पर विरोधी रस भी रहते हैं, योजना जानबूझ कर की जाती थी । वे लिखते हैं—

'कथा अनेकार्थी होती है । उसमें अनेक कहानियों के तत्त्व मिल सकते हैं । ..... रसों की अनेकरूपता और वृत्तियों की विभिन्नता कथा-साहित्य का गौरव है । विरोधी रसों और वृत्तियों से इस कला से अनुकूल परिस्थितियों को ( के ? ) बीच में झालकर पास-पास सजा दिया जाता है जिसमें वैषम्य न खटक

और मन भी उचाट न हो। कथा-विस्तार में रोचकता और रुचिमत्ता को शनैः-शनैः बिखेरा जाता है। श्रुतसुख और कुतूहल को एक मुट्ठी से और आदर्श-लक्ष्य को दूसरी मुट्ठी से इतना धीरे-धीरे खोला जाय कि समस्त ग्रन्थ की रोचकता बनी रहे और लोग जानने के लिए व्यग्र रहें।”

यहाँ अवस्थीजी ने कथा के लिए ‘ग्रन्थ’ शब्द का प्रयोग किया है और उक्त लक्षण भी कथा के ही गिनाए हैं कथानिका के नहीं। दूसरे शब्दों में, कथानिका जैसी रचना में तीन तीन विभिन्न रसों की व्यञ्जना को कदाचित् अवस्थीजी भी स्वीकार नहीं करेंगे।

यदि यह मान भी लिया जाय कि उक्त परिभाषा में कर्ण और अद्भुत के साथ-साथ ‘भयानक’ शब्द भी रस के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है तो इसके साथ ‘सुखपरं’ शब्द बाधा उपस्थित करता है। यहाँ इस शब्द का विशिष्ट प्रयोग इस प्रचलित सिद्धान्त की आवृत्ति मात्र नहीं जान पड़ता कि भयानक रस ( कर्ण और विप्रलम्भ की भाँति ही ) दुःखद नहीं होता, बल्कि ( एक अलौकिक अर्थ में ) सुखपरक अर्थात् आनन्दप्रद होता है, बरञ्च इस प्रयोग से अग्निपुराणकार हमारा ध्यान किसी दूसरी ओर दिलाना चाहते हैं।

यदि उक्त पद में प्रयुक्त ‘भयानक’ और ‘अद्भुत’ शब्दों को रस के अर्थ में प्रयुक्त नहीं मानकर उनके अभिधायक में लें तो समस्या शायद सुलभ जाती है। इस अर्थ में उक्त पद का निर्वचन इस प्रकार होगा।

“कथानिका वह रचना है जिसकी घटना भयानक (रोमांचकारी) अथवा आनन्ददायक होती है। उसका मूल रस कर्ण होता है। उसका अन्त अद्भुत अर्थात् अप्रत्याशित रीति से होता है। इसका अर्थ सुकलूष ( अर्थात् सुन्दर या सुव्यवस्थित ) और उसकी पदावली अनुदात्त अर्थात् सौम्य होती है।”

इस अर्थ में कथानिका रूपी काव्य-विधा हमारे समक्ष एक चमत्कार (revelation) के रूप में आती है। इसके लक्षणों को देखकर हमें निर्विवाद रूप से इसके प्रति आकृष्ट हो जाना पड़ता है, क्योंकि करीब करीब ये सारे लक्षण हमारी आधुनिक कहानी के हैं। हाँ, एक हजार वर्ष से अधिक का समय बीत जाने पर लक्षणों की प्रवृत्ति में जो अन्तर आ जाता है उसका प्रभाव अवश्य परिलक्षित होता है। फिर भी, देखिए कहानी जगत् के एक प्रामाणिक पाश्चात्य आलोचक डुलेट महोदय की दी हुई कहानी की व्याख्या से इन लक्षणों का कितना गहरा तादात्म्य है। ऐसी शंका होने लगती है कि कहीं इन महाशय ने अग्निपुराण की कथानिका की परिभाषा ही का अनुवाद न किया हो।

“The short story exists for the sake of an illuminating moment of beauty or of terror, of wonder or of sheer surprise,”

“अर्थात् सौन्दर्य अथवा आतंक, आश्चर्य अथवा केवल विस्मय पैदा करने वाले एक क्षण की सिद्धि करना ही कहानी का लक्ष्य है।”

मैंने जब ये दोनों लक्षण अपने एक मित्र के समक्ष रखे और इनके चमत्कारी साम्य का उल्लेख किया तब उन्हें विश्वास नहीं हुआ कि ये दोनों परस्पर स्वतन्त्र रूप से गठे गए हैं, एक दूसरे के आधार पर नहीं, और वे यही कहते रहे कि बुलेट ने अग्निपुराण की व्याख्या का ही अनुवाद किया है।

जो हो, यह आश्चर्य की बात है जैसा कि कहा जा चुका है, इस सुव्यवस्थित लघुकथा की ओर, न केवल हिन्दी के आलोचकों, बल्कि स्वयं संस्कृत के आचार्यों का भी ध्यान नहीं गया है। संस्कृत में कथानिका का नामोल्लेख अग्निपुराण के बाद या पहले और किसी भी आचार्य ने नहीं किया है (केवल नृसिंहदेव को छोड़कर), यद्यपि इसी की भाँति शेष कम प्रचलित भेदों जैसे परिकथा और खण्डकथा का उल्लेख अग्निपुराण के बाद कम से कम दो बार (ध्वनि सिद्धान्त के व्याख्याता अभिनवपादगुप्ताचार्य और काव्यानुशासन के प्रणेता हेमचन्द्र द्वारा) अवश्य किया गया है। वैसे उत्तर काल में सब मिलाकर कथानिका तो क्या, स्वयं कथा और आख्यायिका तक को उचित महत्त्व नहीं दिया गया। ऐसा क्यों हुआ; इसका संक्षिप्त विवेचन बाद में किया जायगा।

गद्यकाव्य के उक्त पाँचो भेदों (आख्यायिका, कथा, खण्डकथा, परिकथा और कथानिका) के विषय में काव्यादर्श के टीकाकार नृसिंहदेव का मत है कि वे एक ही वस्तु के भिन्न-भिन्न नाम हैं तथा इनमें कोई ‘वास्तविक’ भेद नहीं है। कथा और आख्यायिका को तो स्वयं दण्डी भी एक ही जाति की दो संज्ञाएँ मानते हैं, आख्यान आदि को भी जिन्हें दण्डी आख्यायिका की अन्तर्जातियाँ मानते हैं, नृसिंहदेव एक ही जाति अर्थात् आख्यायिका की समानार्थक मानते हैं, जैसे घट, कुम्भ, कलश। वस्तुतः गद्यकाव्य मात्र का बोध उनकी दृष्टि में इन्हीं के द्वारा होता है। एक ही वस्तु के भिन्न-भिन्न नाम देने की प्रवृत्ति का विश्लेषण करते हुए नृसिंहदेव कहते हैं कि इसका कारण ‘चातुर्यद्योतन’ था। कथा और आख्यायिका में भ्रामह आदि ने जो विशिष्ट भेद माना है उसे नृसिंहदेव ने इसी आधार पर अस्वीकार कर दिया है।

नृसिंहदेव के इस निर्भीक मत के विषय में संक्षेप में यहाँ इतना ही कहा

जा सकता है कि यह उसी परम्परा का सूत्रपात है जिसमें आगे चलकर गद्य-काव्य के उक्त सभा भेदों का कम महत्व दिया गया ।

काव्यालङ्कार ( खट्ट )—मुझे इस ग्रन्थ के प्राप्त नहीं होने के कारण इसमें उपलब्ध सामग्री का विश्लेषण नहीं किया जा सकता । किन्तु ग्रन्थ प्राप्त इसकी विषय-तालिका का देखने से प्रष्ट होता है कि इसमें कथा और आख्यायिका को लेकर उनके इतिवृत्त और अन्य लक्षणा पर विस्तारपूर्वक विचार किया गया है । यह भी स्पष्ट है कि खट्ट के काव्यालङ्कार को संस्कृत के लक्षण ग्रन्थों में एक महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है ।

अभिनवगुप्त : ध्वन्यालोचन—ईसा को प्रारम्भिक शताब्दियों के बाद संस्कृत काल में साहित्य में पद्य-गद्य का प्रणयनक्रम क्रमशः विपरीत होता हुआ प्रतीत होता है । लक्षण-साहित्य ने भी इसी का अनुगमन किया है और पद्य के साथ-साथ गद्य पर भी आलोचनात्मक दृष्टि से विचार होना प्रारम्भ हुआ है । वैसे प्रारम्भ हो से नाटक ने जो आतङ्क संस्कृत साहित्यकारों पर जमा लिया था उसका प्रभाव आलोचना-साहित्य पर भी निरन्तर पड़ा है ।

ध्वन्यालोक—अभिनवगुप्त ने जिस प्रासङ्गिक संस्कृत ग्रन्थ 'ध्वन्यालोक' को अपनी टीका का आलम्बन बनाया है उसमें काव्य के ये भेद किए गए हैं—(१) मुक्तक ( जो संस्कृत, अपभ्रंश और प्राकृत में मिलता है ), (२) सन्दानितक, (३) विशेषक, (४) कालापक, (५) कुलक, (६) पर्यायबन्ध, (७, परिकथा, (८) सकलकथा, (९) खण्डकथा, (१०) सर्गबन्ध ( महाकाव्य ), (११) आभिनय (नाटक), (१२) आख्यायिका और (१३) कथा आदि । अभिनवगुप्त ने इन सब प्रभेदों की संक्षिप्त व्याख्या की है । इस व्याख्या के अनुसार (१) से (६) तक के भेदों का सम्बन्ध काव्य की शैली से है और इनमें कथा-तत्त्व का कोई अस्तित्व नहीं है । (१०) और (११) का भी हमारा आख्यायिका से कोई सम्बन्ध नहीं है । (७), (८), (९), (१२) और (१३) आख्यायिका-परिवार की ही विधाएँ हैं । इनमें से (७), (९), (१२) और (१३) के नाम अग्निपुराण में भी आए हैं और अग्निपुराण की कथातन्त्रिका का यहाँ उल्लेख न होकर इसके स्थान में सकलकथा (८) का नाम है । आख्यायिका और कथा को छोड़कर इन तीनों भेदों के लक्षण अग्निपुराण के लक्षणां से सर्वथा भिन्न हैं । परिकथा का लक्षण लोचनकार ने इस प्रकार दिया है—

“एकच धर्मादपुरुषार्थग्राह्य प्रकारवीचित्र्येणानन्तवृत्तान्तवर्णनप्रकारा परिकथा ।”

अर्थात् नाना प्रकार का विचित्रताओं से सम्युक्त अनेक वृत्तान्तों वाला

ऐसा वर्णन जिसका उद्देश्य अनेक भागों द्वारा धर्म आदि ( चार पुरुषार्थों में से किसी ) पुरुषार्थ की सिद्धि हो, परिकथा कहलाता है। इसमें दो बातें स्पष्ट हैं। एक तो इसमें वर्णन वैचित्र्य होता है जो घटना-कुतूहल का दूसरा नाम है, और दूसरे, इसका उद्देश्य एक ही प्रभाव की सृष्टि करना है। ये दोनों बातें कहानी के आधुनिक रूप के निकट हैं। जैसा संकेत किया जा चुका है, दण्डी ने अपने दशकुमार चरितम् में जिस चित्रकथा का उल्लेख किया है वह कदाचित् इसी परिकथा का दूसरा नाम है।

**खण्डकथा**—खण्डकथा के लिये अभिनवगुप्त ने केवल इतना लिखा है :—  
‘एकदेशवर्णना खण्डकथा ।’ इससे खण्डकथा का रूप बिलकुल स्पष्ट नहीं होता। जो एकपक्षीय चित्रण हमारी आधुनिक कहानी की आत्मा है, यदि खण्डकथा का आधार भी वही हो ( कुछ लाक्षणिकों को छोटी परिभाषाएँ विशेष प्रिय हैं और इस आधार पर वे खण्डकथा को कहानी का पर्याय मानने को काफी व्यग्र हो सकते हैं ) तब तो एक विचित्र सा संयोग या उपस्थिति होना है। किन्तु अनेक कारणों से इसे ठीक इसी रूप में लेना युक्तिमङ्गल नहीं होगा। हाँ, इतना अवश्य संकेत मिलता है कि संस्कृत के आचार्यों का ध्यान केवल इसी विधा को लेकर नहीं, अन्य अनेक गद्य भेदों को लेकर कहानी की इस मूलभूत आवश्यकता की ओर स्पष्ट रूप से था। अनेक परिस्थितियों के कारण उस पर बल नहीं दिया जा सका, यह और बात है।

**सकलकथा**—सकलकथा के लिये अभिनवगुप्त ने इन शब्दों का प्रयोग किया है :—

“समस्तफलान्तेतिवृत्तवर्णना सकलकथा ।”

जिसके अन्त में समस्त फलों ( अर्थात् वस्तुओं ) की प्राप्ति हो जाय ऐसी घटना का वर्णन सकलकथा में होता है।

सकलकथा की यह परिभाषा ऊपर दी हुई परिभाषा के अधिकांश समीप है और उसी सीमा तक इसे हमारी कहानियों से सम्बन्धित मानना चाहिए। दोनों में अन्तर केवल इतना है कि परिकथा में अनेक वृत्तान्त होते हैं और उद्देश्य एक होता है, जबकि सकलकथा में वृत्तान्त एक होता है और उद्देश्य अनेक। यह व्याख्या रोचक होते हुये भी हमारे काम के लिये महत्त्वपूर्ण नहीं है।

आख्यायिका और कथा के लक्षणों को लोचनकार ने इन शब्दों में अभिव्यक्त किया है :

“आख्यायिकोच्छ्वासादिना वक्त्रापरवक्त्रादिना च युक्ता । कथा तद्विरहिता । उभयोरपि गद्यबन्ध स्वपतयाद्वन्द्वेन निर्देशः ।”

ये लक्षण आंशिक हैं, पर अपने प्रस्तुत रूप में अपने पूर्ववर्ती लक्षणों से प्रभावित है। कथा को आख्यायिका के बन्धनों से मुक्त करने में अभिनवगुप्त ने भामह और अग्निपुराण का अनुकरण किया है।

ध्वनिकार ने इन सब नामों के आगे 'आदि' शब्द का प्रयोग किया है। इसके अन्तर्गत अभिनवगुप्त ने चम्पू या गद्यपद्यमिश्रित साहित्य की गणना की है।

आनन्दवर्धनकृत ध्वन्यालोक—संस्कृत के इस स्वनामधेय ग्रन्थ में काव्य के समस्त भेदों की सर्वाङ्गीण व्याख्या नहीं दी गई है, प्रत्युत उनमें से प्रत्येक में किस प्रकार की पदावली प्रयुक्त की जाय इसी पर मुख्य रूप से विचार किया गया है। इसका ध्वनि सिद्धान्त तो प्रसिद्ध है ही। (शास्त्रीय लक्षणों की आनु-पङ्गिकता के कारण ही इस ग्रन्थ पर बाद में विचार किया जा रहा है। जिन तरह काव्य विधाओं का ऊपर उल्लेख है उनमें से आख्यायिका वर्ग के विषय में आनन्दवर्धन कहते हैं :

“परिकथायां कामचारः । तत्रेतिवृत्तमात्रोपन्यासेन नात्यन्तं रसबन्धाभिनिवेशात् । खण्डकथासकलकथयोः प्राकृतमिद्वयोः कुलकादिनिबन्धनमूयस्त्वादीर्घसमासायमपि न विरोधः । वृत्तयौचित्यं तु यथारसमनुसर्तव्यम् । .....आख्यायिका कथयोस्तु गद्यनिबन्धबाहुल्याद् गद्य च छन्दबन्धमित्रप्रस्थानत्वादिह नियमे हेतुरकृतपूर्वाऽपि मनाक् क्रियते । .....आख्यायिकायां तु भूम्ना मध्यमसमसादीर्घसमासे एव सङ्घटने । गद्यस्य विकटानेबन्धाश्रयेण चङ्गायावत्वात् । तत्र च तस्य प्रकृष्यमाणात्वात् । कथायां तु विकटनिबन्धाश्रयेण छायावत्वात् । तत्र च तस्य प्रकृष्यमाणात्वात् । कथायां तु विकट बन्धप्राचुर्येऽपि गद्यस्य रसबन्धोक्तमौचित्यमनुसर्तव्यम् । ...क तथा ह्याख्यायिकायां नात्यन्तमसमाना स्वविषयेऽपि.....(३।७।९)

शब्द संघटना—शब्दसङ्घटना अर्थात् दीर्घ या लघु समासों तथा कठोर अथवा कोमल वर्णों के प्रयोग का विषय अत्यन्त जटिल है। एक ओर ध्वनिकार ने उसे रस पर आश्रित कर दिया है और दूसरी ओर वक्ता के सामान्य स्वभाव एवं विषय के स्वरूप और उसकी गाँठ पर। आख्यायिका आदि को लेकर ध्वनिकार ने इस सम्बन्ध में जो निर्णय दिए हैं वे इस प्रकार हैं :

(१) परिकथा में इस विषय में स्वतन्त्रता है, क्योंकि उसमें केवल कथाश का वर्णन मुख्य होने से रसबन्ध (अर्थात् रसनिष्पत्ति) का विशेष आग्रह नहीं होता।

(२) खण्डकथा और सकलकथा का प्राकृत भाषा में अधिक प्रयोग होने के कारण उस भाषा में कुलकादि (अर्थात् चार से अधिक श्लोकों के अन्वय) के बहुल प्रयोग होने से दीर्घ समास हो सकते हैं। किन्तु रस के अनुसार वृत्तियों



के औचित्य को अवश्य ध्यान में रखना चाहिए ।

(३) आख्यायिका और कथा में तो गद्य रचना की ही प्रधानता रहने और गद्य में छन्दोबद्ध रचना से भिन्न मार्ग होने से इस विषय में कोई नियामक हेतु इसके पूर्व निमित्त न होने पर भी इतना सा निर्देश कर देना चाहिए कि आख्यायिका में तो अधिकतर मध्यम समासा और दीर्घ समास संघटना होती है, क्योंकि कठिन रचना से गद्य में सौन्दर्य आ जाता है, और उम (विकटबन्ध) में रचना-सौन्दर्य का प्रकर्ष (विशेषता) होने से, कथा में भी गद्य की कठिन (विकट) रचना का बाहुल्य होने पर भी रसबन्ध सम्बन्धी औचित्य का पालन करना ही चाहिए । .....आख्यायिका में स्वविषय में भी (अर्थात् कथन और विप्रलम्भ शृङ्गार में भी) अत्यन्त समासहीन रचना नहीं होनी चाहिए ।

इससे पूर्व ध्वनिकार ने यह भी कहा है कि गद्य रचना में भी कथन और विप्रलम्भ शृङ्गार में आख्यायिका तक में भी अत्यन्त दीर्घ समास वाली रचना अच्छी नहीं लगती । (तथाहि गद्यबन्धेऽपि अतिदोषं समासा रचना न विप्रलम्भ शृङ्गार कथनयोराख्यायिकायामपि शोभते ।)

ध्वन्यालोक का विषय यद्यपि सर्वथा नवीन तथा मौलिक नहीं था (ध्वनि और संघटना दोनों को लेकर उस पर काव्यालङ्कार सूत्र के प्रणेता वामन की सांकेतिक छाप है) फिर भी उसकी विषय विवेचना की शैली वामन से कहीं अधिक विशद है । वामन ने गद्य को केवल तीन भेदों (चूणक, उरुलिका और वृत्तगन्धि) में बाँटकर तथा उनके लक्षण बताकर ही संतोष कर दिया है जिसका सारांश यह है कि अमुक भेद में अमुक प्रकार की पदावली और समासों का प्रयोग होना चाहिए । अग्निपुराण में भी यह बात वैसी की वैसी मिलती है । अपने उसी ग्रन्थ में आगे चलकर वामन ने कथा और आख्यायिका का नामोल्लेख तो किया है, किन्तु उनकी व्याख्या नहीं की है ।

काव्यप्रकाश (मम्मट)—यही हाल सस्कृत के अत्यन्त श्रेष्ठ आलोचनाग्रन्थ काव्यप्रकाश के प्रणेता आचार्य मम्मट का है । उन्होंने आख्यायिका और कथा को प्रबन्ध के भेदों के अन्तर्गत उल्लिखित तो किया है, किन्तु उसकी कोई व्याख्या नहीं की है । प्रत्युत इतना ही कहा है । 'आख्यायिकाया शृङ्गारेऽपि न मस्तु-वर्णयिष्यः, कथायां रोद्रेऽपि नात्यन्तमुद्धताः' अर्थात् आख्यायिका में शृङ्गार रस के स्थलों पर भी अत्यन्त कोमल वर्णों का प्रयोग नहीं करना चाहिये । इसी प्रकार कथा में रोद्रप्रसंग में भी अत्यन्त कठोर शब्दों का प्रयोग आवेय है । कहना नहीं होगा कि मम्मट भी ध्वनिकार से प्रभावित है, यद्यपि ध्वनिकार ने समासों के प्रयोग की चर्चा की है और मम्मट ने वर्णों के प्रयोग की ।

बामन, आनन्दवर्धन और मम्मट के इन लक्षणों के सम्बन्ध में यहाँ केवल इतना ही कह देना पर्याप्त होगा कि इस प्रकार के समस्त लक्षण न केवल भाषा विशेष तक ही सीमित रहने हैं और एतदर्थ उनमें शास्त्रता का अभाव होता है, अपितु साहित्य में पदावली के चुनाव को मनोनीत करके रखना उस साहित्य विशेष के स्वाभाविक विकास को निरुद्ध करना है।

काव्यानुशासन ( हेमचन्द्र )—इस ग्रन्थ में राजशेखर कृत काव्य मीमांसा मम्मट के काव्यप्रकाश और आनन्दवर्धन के ध्वन्यालोक आदि के अनेक अविकल उद्धरण उपलब्ध हैं। अभिनवगुप्त और भरत के प्रति तो इसके रचयिता हेमचन्द्र ने अपना ऋण भी स्वीकार किया है। इस प्रकार काव्यानुशासन में साधारणतया कोई मौलिकता नहीं है। किन्तु जहाँ तक कहानी का क्षेत्र है, हेमचन्द्र ने हमें कम से कम सात नाम ऐसे दिये हैं जिनका उल्लेख कदाचित् अन्य किसी भी आचार्य ने नहीं किया है। ये हैं—(१) उपाख्यान (२) निदर्शन (३) प्रवृत्तिका (४) मतल्लिका (५) मणिकुल्या (६) उपकथा और (७) वृत्तकथा। आख्यान, परिकथा, खण्डकथा और सकलकथा के पूर्वपरिचित नामों के अतिरिक्त उक्त सान भेदों को भी हेमचन्द्र ने कथा के भेदों के अन्तर्गत रक्खा है। इस प्रकार हेमचन्द्र के मतानुसार, स्वयं 'कथा' को छोड़कर जिनका इनमें अन्तर्भाव नहीं होता, कथा के ग्यारह भेद हो जाते हैं। कथा का इतना विस्तार पहली बार नहीं हुआ है। यहाँ यह जान लेना रोचक है कि स्वयं कथा के अतिरिक्त आख्यायिका को भी अव्यकाव्य के पाँच भेदों में से एक भेद रक्खा है। अतः इन दोनों भेदों = आख्यायिका और कथा = का परस्पर भिन्न रूप हेमचन्द्र के सामने रहा है। स्पष्ट है कि इनका बाह्य रूप अविकाश में पूर्ववर्ती आचार्यों पर ही आधारित है। ये लिखते हैं :—

“नायकाख्यातस्ववृत्ताभाव्यर्थसंनिवकथादिः

सौच्छवासा सस्कृता गद्ययुक्ताख्यायिका ।”

इम लक्षण की वृत्ति में स्वयं हेमचन्द्र लिखते हैं :—

“चौरप्रशान्तस्य गाम्भीर्यगुणोत्कृष्टतस्वयं स्वगुणोपवर्णनं न सम्भवती  
त्यर्थाद्यस्या धीरोद्धतादिना नायकेन स्वकीयवृत्तं सदाचाररूपं चेष्टितं कन्यापहार-  
संग्रामसमागमाम्बुदयभूषितं मित्रादि वा व्याख्यायते, अनागतार्थसंशोचति च वक्त्रा-  
परवचनार्थादीनि यत्र बध्यते। यत्र चावन्तरप्रकरणसमासाच्छुच्छवासा बध्यन्ते, सा  
संस्कृतभाषानिबद्धाप्रवादः पदसन्तानो गद्यं तेन युक्ता। युक्तग्रहणादन्तरान्तरा  
प्रविरलपद्यनिबन्धऽध्यदृष्टा आख्यायिका। यथा हर्षचरितादि ।”

हेमचन्द्र : आख्यायिका—अर्थात् आख्यायिका संस्कृत भाषा की वह गद्य-

इसके अन्त में हेमचन्द्र लिखते हैं—

“एते च कथाप्रभेदा एवैति न पृथग्लक्षिताः ।”

व्याख्या—काव्यानुशासन के अनुसार कथा का नायक धीरशान्त होता है, उसका वाचन नायक द्वारा नहीं, प्रत्युत अन्य ( पात्र ) द्वारा या स्वयं कवि द्वारा होता है, वह गद्य अथवा पद्य में तथा किसी भी भाषा में ( जैमि, संस्कृत, प्राकृत, मागधी, शौरसेनी, पंजाबी अथवा अपभ्रंश में ) हो सकती है ।

‘उपाख्यान’ प्रबन्ध का एक भाग है जो दूसरों के प्रबोधन के लिए लिखा जाय, जैसे नलोपाख्यान । ‘आख्यान’ अभिनय, पठन अथवा गायन के रूप में एक ग्रन्थिक ( वाचक ? ) द्वारा कहा गया होता है, जैसा गोविन्दाख्यान । अनेक प्रकार की चेष्टाओं द्वारा जहाँ कार्य और अकार्य ( उचित और अनुचित मार्ग का निश्चय ) किया जाय, वहाँ ‘निदर्शन’ होता है, जैसे पञ्चनन्त्र । इसमें घूर्त, विट कुट्टिनी, मयूर, मार्जारिका ( आदि पशुपक्षी ) इत्यादि ( पात्र ) होते हैं । जहाँ दो विवादों में से एक की प्रधानता दिखाई जाय और जो अधिप्राकृत में लिखी गई हो वह प्रवह्लिका है, जैसे चेटक । प्रेतमहाराष्ट्र भाषा में लिखित क्षुद्रकथा का नाम ‘मतल्लिका’ है, जैसे अनङ्गवती । इसमें पुरोहित, अमात्य, तापस आदि व्यक्तियों की चर्चा भी हो सकती है । जिसका पूर्ववृत्त रचना के प्रारम्भ में प्रकाशित न हो कर बाद में हो, वह मणिकुल्या है, जैसे मत्स्यहमित । धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष में से किसी एक पुरुषार्थ के उद्देश्य को लेकर लिखी गई अनेक वृत्तान्तों वाली वर्णन-प्रधान रचना ‘परिकथा’ है, जैसे पृद्रक । जिसका मुख्य इतिवृत्त रचना के मध्य में या अन्त के समीप लिखा जाय उसे ‘खण्डकथा’ कहते हैं, जैसे इन्दुमती । सकलकथा वह इतिवृत्त है जिसके अन्त में ममस्त फलों की सिद्धि हो जाय, जैसे समरादित्य । प्रसिद्ध कथा के अन्तर्गत किसी भी एक पात्र के आश्रय से कही गई रचना का नाम ‘उपकथा’ है । लम्ब नामक परिकथों से युक्त अद्भुत अर्थ वाली रचना का नाम ‘बृहत्कथा’ है, जैसे नरवाहनदत्तचरित ।

इन लक्षणों के बाद हेमचन्द्र कहते हैं कि ये कथा के भेद तो हैं परन्तु इनमें कोई (विशेष) पृथक्ता नहीं है ।

जहाँ तक कथा का सम्बन्ध है, ऐसा प्रतीत होता है कि हेमचन्द्र ने यद्यपि किसी ऐसे लक्षण का प्रकाशन नहीं किया है जिससे कथा के सम्पूर्ण रूप का दिग्दर्शन हो जाय, फिर भी जो कुछ उन्होंने लिखा है वह (जब तक अन्यथा सिद्ध नहीं हो जाता) उनकी अपनी ओर से लिखा गया है तथा इस लक्षण में एक मौलिकता है, यद्यपि ऐसा कहना बहुत अधिक विश्वसनीय नहीं है ।

शेष भेदों में से परिकथा और खण्डकथा नाम सबसे पहले अग्निपुराण

और सकलकथा का नाम पहले पहल अभिनवगुप्त की ध्वनि टीकाओं में मिलता है। इनमें से खण्डकथा को छोड़कर शेष दोनों भेदों लक्षण लोचन और काव्या-नुशासन में एक ही से है। बाकी रूपों के स्वरूप को उनके मुख्य लक्षणों के विवर्तन द्वारा काफी स्पष्ट करने की चेष्टा की गई है। यहीं पर एक आचार्य की लेखनी का प्रभाव परिलक्षित होता है और संस्कृत रीतिशास्त्र के प्रति अवसर लगाए गए इस आरोप की कि उसमें एक व्यापक दृष्टिकोण का अभाव है, अस-त्यता सिद्ध हो जाती है। इनमें से मैं हिन्दी के पण्डितों का ध्यान विशेष रूप से मणिकुल्या और खण्डकथा की ओर दिलाना चाहता हूँ। इनके लक्षणों से प्रतीत होगा कि संस्कृत के कथा लेखकों ने आज से कम से कम ८०० वर्ष पूर्व शैली के क्षेत्रों में कितनी प्रगति करली थी। हिन्दी आज उस शैली का अनुकरण करने के लिए पश्चिम का मुँह जोड़ रही है।

साहित्य मीमांसा—मम्मट कृत काव्यप्रकाश के एक अधुनातन टीकाकार वामनाचार्य (सन् १६०१ ई०) ने काव्यप्रकाश में आए हुए आख्यायिका और कथा शब्दों की व्याख्या करते हुए 'साहित्यमीमांसा' नामक एक ग्रन्थ का हवाला दिया है और कहा है कि उसमें आख्यायिका के लक्षण इस प्रकार दिये हुए हैं—

‘कविसाहित्यसहितं नरपालकथान्वितम्।

विचित्रवर्णना चारु दशोच्छ्वासमनीहरम् ॥

उच्छ्वासादौ च पद्यार्थयुक्तमाख्यायिकामिदम् ॥’

इसमें साहित्यमीमांसा के लेखक का नाम नहीं दिया हुआ है। 'साहित्य-मीमांसा' नाम से एक रचना काश्मीर निवासी राजानक स्यक की लिखी हुई है। किन्तु उसके प्राप्त नहीं होने के कारण यह निश्चित रूपेण नहीं कहा जा सकता कि उक्त टीका में जिस 'साहित्यमीमांसा' का उल्लेख है वह वही रचना है जो स्यक की लिखी हुई है। स्यक की इस रचना का समय १२ वीं सदी का द्वितीय चरण माना जाता है। आश्चर्य नहीं यदि यह वही रचना हो जो स्यक की बनाई हुई है, यद्यपि प्रो० कोण द्वारा दी गई स्यक की साहित्यमीमांसा की विषयसूची से यह प्रकट नहीं कि उसमें आख्यायिका आदि की चर्चा है।

जो भी हो, वामनाचार्य द्वारा उल्लिखित 'साहित्यमीमांसा' में आख्या-यिका की परिभाषा अत्यन्त स्पष्ट है। उसके अनुसार इसमें दस उच्छ्वास होते हैं जिनके आरम्भ में पद्य होता है, कवि का साहित्य (वंशवर्णन ?) होता है, किसी नरपाल से सम्बद्ध घटना होती है।

यह निर्भीकता पूर्वक कहा जा सकता है कि आख्यायिका का इतना स्पष्ट

और सरल स्वरूप संस्कृत के अन्य किसी भी ग्रन्थ में नहीं मिलता । ऐसा मालूम पड़ता है कि साहित्य मीमांसाकार ने अपने समीप पूर्ववर्ती ग्रन्थकारों के ऐसे अभिमतों की अभिव्यक्ति की है जो शायद बराबर उनके मन में रहे हों, पर वे ग्रन्थकार जिन्हें किसी न किसी कारण अभिव्यक्त नहीं कर सके हों । आख्यायिका के इस लक्षण में जहाँ अभी तक की परम्परा का समादर लक्षित होता है, वहाँ उसकी आत्मा की रक्षा करने का प्रयत्न किया गया है जो उसकी रोचकता में निहित है । हाँ, इसकी घटनावस्तु को नरपाल वंश के साथ जोड़ने में अभी तक की परम्परा के अनुकूल साहित्य मीमांसाकार की प्रतिक्रियावादी प्रवृत्ति का ही परिचय मिलता है ।

काव्यानुशासन (वाग्भट्ट द्वितीय)—वाग्भट्ट कृत काव्यानुशासन और विश्वनाथ कविराज कृत साहित्य दण्ड संस्कृत के रीतिशास्त्र में उत्तरकाल की रचनाएँ हैं । पण्डितराज जगन्नाथ कृत रस गंगाधर को छोड़कर ये ही दो प्रसिद्ध रचनाएँ हैं जो संस्कृत आलोचना साहित्य की सीमा पर स्थित हैं ।

इनमें से वाग्भट्ट कृत काव्यानुशासन में थोड़ी सी भी मौलिकता नहीं है । इसमें काव्य प्रकाश, काव्यमीमांसा आदि के अतिरिक्त हेमचन्द्र कृत काव्यानुशासन में से अविकल उद्धरण लिए गए हैं । ऐसा प्रतीत होता है कि वाग्भट्ट ने काव्य में हेमचन्द्र का पूर्ण अनुशासन स्वीकार किया है । गद्य को छन्द रहित बताते हुए उन्होंने इसे आख्यायिका, कथा और चम्पू में विभक्त किया है ।

आख्यायिका की परिभाषा इस प्रकार है :—

“तत्र नायिकाख्यातस्ववृत्तान्ता भाव्यर्थं शशिनी सोच्छ्वासा कन्धका-  
पहार समागमाभ्युदय भूषिता मित्रादिमुखाख्यातवृत्तान्ता अन्तरान्तरा प्रविरलपद्य  
बन्धा आख्यायिका ।”

इसके बाद आगे चलकर कथा का उल्लेख है :—

“धीर प्रशान्तनायकोपेता गद्येन पद्येन वा सर्वं भाषानुबिद्धा कथा ।

“आख्यायिकावत् स्ववरितव्यावर्णकोऽपि तु धीरशान्तोनायकः । तस्य तु  
वृत्तमन्येन कविना यत्र वर्ण्यते सा काचित्पद्यमयी कादम्बरीवत् । काचित्पद्यमयी  
लोलावती वत् । सर्वभाषानुबिद्धा संस्कृत प्राकृतेन मागध्या सौरसेन्या शाक्या  
अपभ्रंशेन वा रचिता कथा ।

इन दोनों ही विधाओं के लक्षणों की भाषा हेमचन्द्र द्वारा दिए गए लक्षणों की भाषा से शब्द प्रति शब्द मिलती है । केवल आख्यायिका के सम्बन्ध

१ पैशाच्या ।

में इसमें 'नायिका' का प्रयोग हुआ है, जबकि हेमचन्द्र तथा अन्य सभी आचार्यों ने 'नायक' शब्द ही का प्रयोग किया है। ऐसा लगता है कि या तो यह छापे की गलती के कारण है, या वाग्भट ने भूल से, 'नायक' के स्थान पर 'नायिका' शब्द का प्रयोग कर दिया है, जो कदाचित् सभी संस्करणों में वैसा हा रहता आया है। यहाँ तक कि हिन्दी में आचार्य श्यामसुन्दरदास बी० ए० द्वारा सम्पादित 'हिन्दी शब्द सागर' (का० ना० प्र० स०) में 'आख्यायिका' की व्याख्या करते हुए वाग्भट का जो मत हिन्दी में उद्धृत किया गया है उसमें भी 'नायिका' शब्द का प्रयोग है। (यह जरा आश्चर्य की बात है कि उक्त शब्द-सागर के प्रणेता को भी आख्यायिका की व्याख्या के लिए वाग्भट जैसे अनन्य साहित्यतत्त्वर का मत ही उद्धृत करने को मिला।) जो हो, वाग्भट की स्तेनवृत्ति को देखते हुए उसमें इस प्रकार से परम्परामुक्त होने के साहस का आरोप नहीं किया जा सकता और 'नायक' के स्थान पर 'नायिका' का प्रयोग किसी न किसी प्रमाद के वश हा हुआ ऐसा मानना चाहिए।

इन लक्षणों पर पुनः विचार करना आवश्यक है।

साहित्य दपण—लक्षण ग्रन्थों की परम्परा में विश्वनाथ कविराज कृत यह प्रसिद्ध ग्रन्थ संस्कृत का अन्तिम ग्रन्थ है जिसमें आख्यायिका विषयक सामग्री उपलब्ध है। इसमें पहले कथा और तदुपरान्त आख्यायिका के लक्षण बताए गए हैं। आख्यायिका के लक्षण ये हैं—

“आख्यायिका कथावस्यात् कवेर्वं शानुकीर्त्तनम्।

अस्यामन्यकवीनाच वृत्त पद्य क्वचित् क्वचित् ॥

कथाशाना व्यवच्छेद आश्वास इति बध्यते।

आर्यावक्त्रापवक्त्राणा छन्दसा येन केन चित् ॥”

इसका उदाहरण हर्षचरित दिया गया है।

इसके अनुसार आख्यायिका का स्वरूप कथा के समान ही बताया गया है। इसमें इसके प्रणेता कवि के वंश का अनुकीर्त्तन (प्रशंसा) तो होती ही है, अन्य कवियों के वृत्त भी देखने को मिलते हैं। कहीं-कहीं पद्य का प्रयोग भी हो जाता है। इसके अंशों के व्यवच्छेद (विभाग) आश्वास कहलाते हैं। इसमें कहीं-कहीं आर्या और वक्त्र तथा अपवक्त्र (या अपरवक्त्र) पाए जाते हैं।

कथा की व्याख्या विश्वनाथ कविराज ने इन शब्दों में की है—

“कथाया सरस वस्तु गद्यैरेव विनिर्मितम् ॥

क्वचिदत्र भवेदार्या क्वचिद् वक्त्रापवक्त्रके।

आदौ पद्यैर्नमस्कारः खलादेवैवकीर्त्तनम् ॥

उदाहरण : कादम्बरी ।

इसके अनुसार कथा एक सरस रचना है जिसका निर्माण गद्य ही से होता है । हाँ, कहीं-कहीं आर्या और वक्त्र या अपवक्त्र देखने को मिल जाते हैं । इसके प्रारम्भ में पद्य द्वारा खल आदि व्यक्तियों के वृत्तों की प्रशंसा कर के उन्हें नमस्कार कर लिया जाता है ।

इनमें से आख्यायिका में अन्य कवियों के वृत्त के उल्लेख के अतिरिक्त शेष लक्षण परम्परागत है । करीब-करीब ये ही लक्षण कथा के गिनाए गए हैं और इसमें सरसता का विशेष ध्यान रखा गया है । यह भी कहा गया है कि इसमें पहले विघ्नकारी व्यक्तियों को नमस्कार कर लेना चाहिए ताकि बाद में बाधा न हो । यह एक प्रकार का शकुन है । दण्डी की भाँति विश्वनाथ भी नायक को आख्यायिका के वाचक के रूप में स्वीकार नहीं करते, प्रत्युत अग्नि-कार की भाँति कर्ता को ही वाचक मानते हैं, जो अपना ही नहीं (अपने समीप-वर्ती तथा पूर्ववर्ती) अन्य कवियों का उल्लेख भी करे । साहित्य के इतिहास-निर्माण की दृष्टि से यह एक अनुकरणीय लक्षण है और ऊपर विवेचित ग्रन्थों में सब से पहले यहीं मिलता है ।

यहाँ आकर आख्यायिका परिवार पर संस्कृत के आचार्यों की चर्चा समाप्त हो जाती है ।

उपसंहार—उक्त विवेचन से हम कुछ निश्चित निराण्यों पर पहुँच सकते हैं । अत्यन्त संक्षेप में वे इस प्रकार हैं :—

संस्कृत साहित्य में कहानी का सामान्य स्वरूप—(१) संस्कृत में कहानी के सहयोगी जितने रूप हैं उनका यदि आज की कहानी (शॉर्ट स्टोरी) से तुलना की जाय तो क्रमशः न्यूनतर सामीप्य की दृष्टि से उनका क्रम इस प्रकार होगा :—

(क) कथानिका ( उदाहरण : ? )	अधिकतम निकट
(ख) उपकथा ( उदाहरण चित्रलेखा )	कम निकट
(ग) परिकथा ( उदाहरण धूद्रक )	और कम निकट
(घ) खण्डकथा ( उदाहरण हन्दुमती )	दूर
(ङ) कथा ( उदाहरण कादम्बरी )	अधिक दूर
(च) आख्यायिका ( उदाहरण हर्षचरित )	बहुत अधिक दूर

(२) संस्कृत में कथा और आख्यायिका के नाम बहुत पहले से चले आये हैं और लक्षण-साहित्य में मुख्य रूप से इन्हीं की चर्चा हुई है । आश्चर्य नहीं यदि इनकी रचना विश्व भर की अन्य भाषाओं की कहानियों या उपन्यासों की अपेक्षा

सबसे पहले हुई हो। इस सम्बन्ध में इस पुस्तक का सातवाँ उच्छ्वास अत्यन्त लोकनीय है।

(३) 'कहानी' शब्द की व्युत्पत्ति संस्कृत के 'कथानिका' शब्द से हुई है, जो केवल अग्निपुराण में मिलता है।

(४) संस्कृत में एक तो शेष साहित्य की तुलना में आख्यायिका और कथाओं की रचना कम हुई और दूसरे इस वर्ग में भी, आज जिसे हम कहानी कहते हैं उसके आकार-प्रकार की (अर्थात् छोटी किन्तु अपने में सम्पूर्ण) रचनाएँ इस वर्ग की शेष रचनाओं की तुलना में और भी कम हुईं। यहाँ तक कि संस्कृत में सारी उपलब्ध आख्यायिकाओं, कथाओं आदि की संख्या ३० से ऊपर नहीं जाती। (देखिये परिशिष्ट २) लक्षकों पर विचार करते समय भी आचार्यों ने इसी कृपावृत्ति से काम लिया है। इसका कारण यह नहीं था, जैसी कि कई क्षेत्रों में, विशेषकर पाश्चात्य समालोचना से प्रभावित क्षेत्रों में, भ्रान्ति है, कि उस काल में मनुष्य का जीवन इतना व्यस्त नहीं था अथवा यह कि संस्कृत साहित्य इनसे अनभिज्ञ था। क्योंकि अगर ऐसा होता तो संस्कृत में न केवल इनके, बल्कि भाषा, व्यायोग और वीथी जैसे एकाङ्की नाटकों के उदाहरण नहीं मिलते जिनके अभिनय में कठिनाई से आध घण्टा लगता था। प्रत्युत इसका कारण एक तो यह था कि ये गद्यप्रधान रचनाएँ हैं जिनकी ओर संस्कृत लेखकों का विशेष रुझान नहीं था और दूसरा यह था कि संस्कृत के साहित्यकार का ध्यान सदैव जीवन के व्यापक से व्यापक पक्ष की ओर रहा, उसके किसी एक अङ्ग विशेष को ओर नहीं। इस प्रकार संस्कृत में कहानियों की कमी का कारण तात्त्विक अधिक है, व्यावहारिक कम।

(५) संस्कृत के आलोचकों का ध्यान (जहाँ तक कहानी का सम्बन्ध है) अधिकांशतः उनके बाह्य रूप की ओर ही केन्द्रित रहा, यद्यपि कहीं-कहीं उनकी सूझ बहुत गहरी है। आख्यायिका और कथा आदि को लेकर लक्षकों में जो पिष्टपेषण सा दिखाई देता है वह भी इसी कारण है, यद्यपि 'चातुर्यद्योतन' के कारण कहीं-कहीं विवरणों में अन्तर है।

ऊपर बताए गए विवेचन-ग्रन्थों के रचना-क्रम के देखने से यह स्पष्ट हो जायगा कि आख्यायिका आदि के विषय में संस्कृत में ईसा की प्रारम्भिक शताब्दियों से लेकर ठेठ १४ वीं सदी के उत्तरार्ध तक विचार-विमर्श होता रहा। इस विचार विमर्श में आद्योपान्त वैसे तो सामान्यतः बहुत कम अन्तर आया है किन्तु जो कुछ भी अन्तर आया है उसका कारण बहुत सी अन्य बातों के अतिरिक्त मूल आख्यायिकाओं के आकार प्रकार के अन्तर को भी मानना चाहिए।



यह स्वीकार करना पड़ेगा कि पञ्चतन्त्र आदि ईमा की प्रारम्भिक शताब्दियों की जो रचनाएँ हैं उनमें आज की कहानी के बीज भरपूर मिलेंगे ।

पाश्चात्य कहानी की मानसिक पृष्ठभूमि और सामान्य स्वरूप—राजनैतिक और व्यावसायिक जीवन की उग्रता ने पाश्चात्य जातियों की एकता को नष्ट करके उन्हें संशयशील, विग्रही और खण्डित कर दिया था । यद्यपि उन खण्डों में स्वतन्त्र रूप से वह योग्यता एवं वरिष्ठता नहीं आ पाई थी जो उनके संगठित स्वरूप में थी, फिर भी वे खण्ड अपने आप में सर्वथा अनुपादेय या हेय नहीं थे । स्थिति यह थी कि एक की श्रेष्ठता अनेक में विभाजित होकर भी सम्पूर्णा रूप से नष्ट नहीं हुई थी, प्रत्युत सभी खण्डों ने अपनी-अपनी श्रेष्ठता को सुरक्षित व सम्बर्द्धित करना चाहा । सामूहिक जीवन की इस अवस्था का प्रभाव वर्गगत जीवन और फलतः व्यक्तिगत जीवन पर भी पड़ा । जीवन को एक व्यापक सत्य के रूप में न देखकर मानव मनोशान्ति ने उसके गुणों अवगुणों का विश्लेषण करके देखना चाहा । जीवन में घटित होने वाली एक-एक घटनाएँ उस सम्पूर्ण जीवन का कहाँ तक निर्देशन कर सकती हैं, इस बात पर आलोचक का ध्यान नहीं गया जितना कि स्वयं उन्ही घटनाओं की इकाइयों, उनके बलाबल, उनकी सम्पूर्णता-अपूर्णता पर ।

यह निष्पक्ष होकर स्वीकार कर लेना चाहिए कि आधुनिक कहानी इसी विशिष्ट राजनैतिक, व्यावसायिक, मानसिक अवस्था की उपज है । यही ने इसका बीज डाला गया है ।

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं लगाना चाहिए कि विशुद्ध साहित्य के रूप में कहानी का कोई मूल्य नहीं है । कम से कम अवकाश में जीवन की आशिक अभिव्यक्ति की अधिक से अधिक कलात्मक प्रणालियों में कहानी की सादर गणना होती है । इसके अतिरिक्त समय आदि की व्यावहारिक सुविधाओं की दृष्टि से कहानी मनोरञ्जन का अच्छा साधन है ।

स्वरूप परिवर्तन क्यों नहीं ?—इन्हीं बातों को ध्यान में रख कर पश्चिम में कहानी का अच्छा विकास हुआ । वहाँ यद्यपि इसका प्रारम्भ यहाँ की अपेक्षा बाद में हुआ किन्तु इससे अपेक्षाकृत कम समय में उन्नति की । यह उन्नति उसके रूप (कलेवर) और उसके स्वरूप (आत्मा) दोनों को लेकर हुई है । विशेष रूप से इसके रूप में अधिक निखार आया है; कहानी की मूल भावना में जैसा कि उसे पश्चिम में प्रारम्भ से समझा गया, कोई विशेष अन्तर नहीं आया है । यह होते हुए भी जहाँ तक व्याख्या का प्रश्न है, वहाँ इसके रूप पर इतना अधिक विचार नहीं हुआ जितना इसकी मूलभूत भावना पर । इसका कारण यह था

कि रूप में किनना ही परिवर्तन हो पाश्चात्य कलाकार इसकी आधारभूत भावना को छोड़ने को तैयार नहीं हुए, अन्यथा वह कहानी नहीं कही जा सकती। इसकी जितनी भी परिभाषाएँ हुई हैं उन सब में इस बात को कहीं नहीं भुलाया गया। इसके तीन-चार कारण हैं। एक तो पाश्चात्य साहित्य में आख्यायिका का जीवन सापेक्षतः अल्प है। अतः इसके स्वरूप विवेचन में अधिक अन्तर को अवकाश नहीं मिल सका है जो कि विस्तृत जीवन काल वाले माहित्य के सम्बन्ध में हो जाता है। दूसरी बात यह है कि उनके लक्ष्य साहित्य में उतना परिवर्तन नहीं हुआ जितना हमारे यहाँ हुआ। यह भी आख्यायिका की व्याख्या की एकरूपता का एक कारण है। तीसरी बात यह है कि पश्चिम में आख्यायिका का विकास तब हुआ जब कि वहाँ विज्ञान ने उन्नति कर ली थी। अतः परस्पर आवागमन के साधनों की बहुलता में विचार-विनिमय एवं सम्प्रेषण के लिए अधिक अवकाश था जिस बात का हमारे यहाँ अभाव था। विचार-विनिमय के साधनों के अभाव में यहाँ की आलोचनाओं में जो मनान्तर आदि उपस्थित किया जाता था वह शङ्का न बनकर संशोधन या नियम बन जाया करता था। यही कारण है कि छोटी-छोटी बातों के सम्बन्ध में हमारे यहाँ अनावश्यक बौद्धिक देखने को मिलेगा। चौथी बात यह है कि यहां के आलोचक विवेच्य विषय की अपेक्षा अपने आप को अधिक महत्व देने थे जिसका परिणाम यह हुआ कि आख्यायिका का स्वरूप निश्चित न हो सका। पश्चिमी साहित्य में इसका विपरीत हुआ है जिसे विवेच्य विषय की मौलिकता पर कोई आघात नहीं पहुँचा है। वरञ्च उसकी मुहुर्मुहु पुष्टि हुई है। कहानो के स्वरूप में मौलिक अन्तर न होने के कारण इसकी जितनी समालोचनाएँ की गईं उनमें अभिव्यक्ति की विभिन्नता ही है, अभिव्यक्ति की नहीं।

पाश्चात्य आलोचकों के विशिष्ट मत—कहानी की पाश्चात्य समालोचना पद्धति पर इतना सामान्य विवेचन करने के पश्चात् हमें वहाँ के आलोचकों के विशिष्ट मतों की परीक्षा करनी चाहिए ताकि हम कहानी का वास्तविक स्वरूप समझ सकें। ये मत नीचे उद्धृत किये जाते हैं—

मैथ्यूस—(१) “A short story deals with a single character of a series of emotions called forth by a single situation. The short story must be an organic whole.....It differs from the novel chiefly in its essential unity of impression.” —Brander Mathews.

अर्थात् कहानी में एक ही चरित्र या एक ही घटनात्मक स्थिति में विभिन्न भावों का चित्रण होता है। वह अपने आप में पूर्ण होनी चाहिए। उपन्यास से उसका भेद प्रधानतया उसकी संवेदना की अनिवार्य एकता में हो परिलक्षित होता है।

—ब्रैंडर मैथ्यूस

फास्टर—(२) “It ( The short story ) is a series of crisis, relative to each other and bringing about a climax ”

—John FASTER.

अर्थात् असाधारण घटनाओं की वह शृङ्खला जो परस्पर सम्बद्ध हो कर एक चरम परिणाम पर पहुँचाने वाली हो, कहानी है।

—जॉन फास्टर

वेल्स—(३) “The short story is a fiction that may be read in something under an hour, and so that it is musing and delightful; it does not matter whether it is as trivial as a jap print of insects seen closely between grass items or as spacious as... It does not matter whether it is human or inhuman or whether it leaves you thinking deeply or radiantly but superficially pleased. ( It may be horrible or pathetic or beautiful or profoundly illuminating, having this essential that it should take from 15 to 50 minutes to read.”)

—H. G. Wells.

अर्थात् छोटी कहानी या आख्यायिका एक जैसा घटना साहित्य है जो घण्टे के अन्दर-अन्दर पढ़ा जा सके, साथ ही जो रोचक और मनोरञ्जक हो। चाहे वह लघु हो या बृहत्, मानव सापेक्ष हो या मानव निरपेक्ष; चाहे वह समाप्त होते-होते आपको गम्भीर विचार-सागर में डुबोता जाय अथवा तीव्र आनन्द में छोड़ दे; चाहे वह भयावह हो अथवा कष्ट, हास्यजनक हो अथवा शृङ्गारमय, या गहरे चमत्कार से ओत-प्रोत; उसमें जो बात अनिवार्य है वह यह कि उसके पढ़ने में पन्द्रह मिनट से लेकर पचास मिनट से अधिक समय न लगे।

एच. जी. वेल्स

एक अन्य स्थल पर स्वयं वेल्स ने कहा है :—

“It can not be defined except as one of the most exacting and most satisfying forms of literary expression.”

अर्थात् साहित्यिक अभिव्यञ्जना के सबसे अधिक मर्मस्पर्शी एवं सन्तोष-प्रद स्वरूपों में कहानी एक स्वरूप है। यह कहानी की अन्यतम परिभाषा है।

बेल्स—(४) “The short story is the most flexible of all prose-forms. It can be anything from a prose poem without plot or character, to an analysis of the most complex human emotions. It can deal with any subject under the sun, from the death of a horse to a young girl's first love affair.”

—H. E. Bates.

अर्थात् कहानी गद्य के समस्त रूपों में सबसे अधिक लचकीला रूप है। कथावस्तु अथवा चरित्र-चित्रण से रहित गद्य-काव्य से लेकर अत्यन्त उलझी हुई मानवीय संवेदनाओं के विश्लेषण तक को यह अपना क्षेत्र बना सकती है। कल्पना की परिधि में आने वाले किसी विषय को एक घड़े की मृत्यु से लगाकर किसी नवयुवती के प्रथम प्रणय-व्यवहार तक को लेकर यह चल सकती है।

मागहम (५) “The short story must have a well-knit beginning, a middle and an end.”—S. Mogham.

अर्थात् कहानी का प्रारम्भ, मध्य एवं अन्त सुव्यवस्थित होना चाहिये।

ओ ब्रायन—(६) “The first test of a short story is the measure of how vitally compelling the writer makes his selected facts or incidents. The test may be conveniently called the test of substance.....But a second test is necessary if the story is to take rank above other stories. The true artist will seek to shape the living substance into the most beautiful and satisfying forms by skilful selection and arrangement of the materials, and by the most direct and appealing presentation of it in portrayal and characterization.”

—O. Bryan.

अर्थात् कहानी की पहली कसौटी इस बात में है कि कहानीकार अपनी निर्वाचित घटनाओं एवं बातों को कितने गहरे एवं प्रभावशाली रूप में व्यक्त कर सकता है। इसे सुविधा के लिए हम तत्त्व अथवा तथ्य-सम्बन्धी कसौटी कह सकते हैं। किन्तु कहानी में अद्वितीयता लाने की एक ओर जांच है। सच्चा

कलाकार जीवन-तत्त्व को उपकरणों का कौशलपूर्ण चयन एवं व्यवस्था करके उसे भाषाशैली और चरित्र चित्रण के माध्यम से अत्यन्त सुन्दर और सन्तोषप्रद स्वरूप में सज्जित करता है । —ओ. ब्रायन

एलब्राइट—(७) “The short story of today aims not merely to recount a series of interesting events in chronological or logical order, but to create a vivid picture of a bit of life in such a way as to render a preconceived idea or impression. It presents people and events in their relation to one another and their environment.” —Albright.

अर्थात् आजकल की कहानी का उद्देश्य केवल ऐतिहासिक अथवा तर्क संगत क्रम में जीवन को कुछ रोचक घटनाओं की पुनरावृत्ति करना नहीं बल्कि जीवन के एक छोटे-से अंश का एक ऐसा स्पष्ट चित्र खींचना है जिससे पाठक के हृदय में लेखक की पूर्ण निर्धारित भावना या संवेदना घर कर जाय । इसमें व्यक्तियों और घटनाओं को उनके परस्पर सम्बन्ध से तथा उनके आस-पास के वातावरण को ध्यान में रखते हुए व्यक्त किया जाता है ।

बुलेंट—(८) “The short story exists for the sake of an illuminated and illuminating moment of beauty or of terror, of wonder or of sheer surprise.”

—Bullet

अर्थात् सौन्दर्य अथवा आतंक, आश्चर्य अथवा साधारण विस्मय, के चमत्कार से भरे हुए तथा चमत्कार उत्पन्न करने वाले एक क्षण की सिद्धि करना ही कहानी का लक्ष्य है । बुलेट

स्ट्रांग—(९) “A short story is a short piece of prose fiction. We need ask no closer definition. All we need require is that each short piece of prose fiction should have an aim worthy of an artist and should succeed in reaching it. Plot or no plot, situation or no situation, character study or no character study, manner as you please, setting what you fancy, length anything within reason; these are the needs for the short pieces of prose fiction of the future

plus the free extension of the term "Short story" to cover them all. Without that freedom, the art of short story can neither develop nor thrive."

—L. A. G. Strong

अर्थात् कहानी एक लघु गद्यकथा होती है। इससे अधिक सूक्ष्म परिभाषा की अपेक्षा हमें नहीं होनी चाहिये। प्रत्येक गद्य कथा के लिए जो उपकरण आवश्यक है वे हैं केवल एक सच्चे कलाकार की कला के अनुकूल एक निश्चित ध्येय एवं वहाँ तक पहुँचने में सफलता की प्राप्ति। कथावस्तु कठिन स्थिति, अथवा चरित्रावलोकन, हो या न हो स्वरूप शैली, स्वरूप विधान, एवं लम्बाई-चौड़ाई युक्ति संगत सीमा के अन्दर केंसी ही क्यों न हो भावी गद्य-कथा वाङ्मय के इस लघु रूप की रचनाओं के लिए ये सब उपकरण आवश्यक हैं, और इसके साथ आवश्यक है—'लघुकथा' शब्द का एक व्यापक अर्थ में प्रयोग, जिसमें इसकी ये सभी आवश्यकताएँ भी पूरी हो सकें। जब तक कहानी को यह स्वतन्त्रता प्राप्त नहीं होगी, तब तक कहानी कला न पल्लवित हो सकती है न पुष्पित।

(१०) "A short story is a narrative short enough to be read in a single sitting, written to make an impression on the reader, excluding all that does not forward that impression, complete and final in itself."

—E. A. Poe

अर्थात् एक ऐसा संक्षिप्त आख्यान है जो सुगमता से एक बैठक में पढ़ा जा सके और जिसका उद्देश्य पाठक पर एक ही प्रभाव डालना हो, कहानी है। उस सम्पूर्ण और स्वतः पूर्ण प्रभाव की ओर न ले जाने वाला कोई भी विवरण कहानी में नहीं आना चाहिए।

(११) ह्यूवाकर मानव के प्रत्येक क्रिया कलाप को कहानी मानते हैं।

(१२) पोकाक के अनुसार कहानी का, प्रत्येक भाग प्रसंगानुकूल और उचित तो होना ही चाहिए। उसके प्रत्येक भाग, प्रत्येक शब्द और वाक्य का सम्बन्ध भी कथा-वस्तु, चरित्र या वातावरण से होना आवश्यक है।

पाश्चात्य मतों की परीक्षा—इन मतों से कहानी का स्वरूप काफी स्पष्ट हो जाता है। पूर्णता की दृष्टि से प्रत्येक मत की अलग अलग विवेचना की जाती है।

(१) ब्रॅण्डर मेथ्यूस—आपके मत से कहानी का सार उसकी संवेदना

की एकता है चाहे वह चरित्र चित्रण के सम्बन्ध में हो चाहे घटनाओं के सम्बन्ध में। हमारी दृष्टि से इस मत में पर्याप्त बल है यद्यपि इस परिभाषा को ज्यो का त्यों इसलिए स्वीकार नहीं किया जा सकता कि उसमें कहानी साहित्यिक अभिव्यक्ति का कौनसा रूप है इसे स्पष्ट नहीं किया गया। यह ध्यान में रखने योग्य है कि ब्रैण्डर मैथ्यूम पो के बाद पहले व्यक्ति हैं जिन्होंने कहानी-कला के स्वरूप की विवेचना की है। आपका मत साधारण तथा बहुत प्राकृतिक माना जाता है।

(२) जान फॉर्स्टर—आपका सिद्धान्त सामान्यतः ठीक है किन्तु यह आवश्यक नहीं कि कहानी कई घटनाओं का जाल हो। घटनाओं से लेखक का अभिप्राय कदाचित् एक ही मूल घटना की विभिन्न परिस्थितियों से है।

(३) एच. जी. वेल्स—आपने कहानी की परिभाषा को दो लक्षणों में विभक्त किया है :—

(अ) कथा-तत्त्व का अस्तित्व (आ) एक निश्चित लघुता।

(प्र) का लक्षण साधारणतया विवादहीन है किन्तु किसी भी अवस्था में कहानी को लघुता को एक निश्चित सीमा में बांधकर रखा नहीं जा सकता।

(४) एच० ई० वेट्स—गद्य के लचकिले रूप को कहने से इसके सिवा और क्या अर्थ हो सकता है कि उसका विस्तार (scope) असीमित है? इसी बात को आगे की पंक्तियों में दुहराया गया है। इस मन से न हम कहानी का स्वरूप जान सकते हैं न उसका कोई भी अनिवार्य लक्षण। वस्तुतः इस मत में परिभाषा की वैज्ञानिकता का अभाव ही नहीं, भ्रान्ति की बहुत बड़ी गुञ्जाइश है।

(५) एस० मॉगहम—आपका मत कहानो का स्वरूप निर्धारित करने में काफी हद तक सहायक नहीं होता। यह बात और है कि सॉमरसेट मॉगहम एक अत्यन्त लोकप्रिय एवं उत्कृष्ट कोटि के कथाकार हैं।

(६) ओ ब्रायन—आपके मत के अनुसार कहानी की जो दो कमौटियाँ निर्धारित की गई हैं उनका विश्लेषण तीन लक्षणों से हो सकता है :—

(अ) कुछ घटनाएँ, (आ) उन घटनाओं का कुशल निर्वाचन, (इ) भाषा-शैली तथा चरित्र चित्रण द्वारा उन घटनाओं की सबल अभिव्यक्ति। इस विश्लेषण से हम कहानी के अत्यन्त निकट पहुँच जाते हैं। वास्तव में इस परिभाषा में कहानी के प्रमुख तत्त्व आ जाते हैं। किन्तु मुख्यतः इस शब्दावली में अच्छी कहानी के गुणों की चर्चा है, कहानी की परिभाषा प्रस्तुत करने की ओर कोई ध्यान नहीं रक्खा गया है।

(७) एस. आइड—आपने कहानी में घटना और पात्रों की अपेक्षा एक

निश्चित लक्ष्य या संवेदना पर अधिक बल दिया है। जीवन के एक छोटे से खण्ड के चित्रण के द्वारा एक गहरी संवेदना जगाना कहानी का लक्ष्य माना गया है। यह मत एक प्रकार से पश्चिम के कहानी विषयक शास्त्रीय लक्षणों का प्रतिनिधित्व करता है।

(८) बुलैट—आपके मत में कहानी का अनिवार्य लक्षण जीवन का एकांगी चित्रण है, जो सही है।

(९) एल० ए० जी० स्ट्रांग—इस परिभाषा में कहानी के मुक्त विचरण की वकालत अत्रश्य की गई है किन्तु इसके अनेक खतरे हैं, जिनके कारण परिभाषित विषय की सीमाएँ निर्धारित करना आवश्यक हो जाता है।

(१०) ई० ए० पो०—ये आधुनिक कहानी के जनक कहे जाते हैं। किन्तु जहाँ इसका 'एक प्रभाव' वाला लक्षण कहानी दर्शन का एक नारा हो चला है वहाँ कहानी की लघुता की सीमा को शब्दों में अथवा समय की हकाइयों में बाँधा नहीं जा सकता।

(११) ह्यू वाकर—एक प्रभाववादी परिभाषा है।

(१२) पोकाक—आपने वस्तुतः शास्त्रीय विचार धारा का अनुसरण किया है।

## हिन्दी साहित्य में कहानियों का श्रीगणेश—

जिम वेग से तथा जागरूकता के साथ पाश्चात्य कहानी साहित्य ने उन्नति की वह भारत के लिए ईर्ष्या का वस्तु रही है। जिस युग में पाश्चात्य कहानी साहित्य घडाघड जीवन के बहुविध पक्षों की रोचक व्याख्या निकाल रहा था, उस युग में हम लोग नायक-नायिकाओं के शृङ्गार प्रसाधन में उनके हाव-भावों में, उनकी लास-लीलाओं में लगे हुए थे। कथा कहानियों की बात तो दूर, गद्य मात्र उस युग में हमारे लिए अर्ध स्वप्न सा था। जब योरोपीय देश इस दौड़ में बहुत आगे निकल गए तब हमारी नींद खुली। उस समय तक हमने यह भी नहीं सोचा कि चलो हमारी मातृभाषा संस्कृत में जो रत्न भरे पड़े हैं उन्हीं की छानबीन करके अपने इस नए साहित्य को गति दें। उनके अनुकरण पर रचनाएँ प्रस्तुत करने वाली बात तो हमारे ध्यान ही में नहीं आई। लक्ष्य साहित्य के इस अभाव में लक्षण साहित्य का दुष्काल तो निश्चित ही था। जब हमने इतर साहित्य की बात सुनी और देखा कि उसमें तो अनेक नए रत्न भरे हुए हैं तो हमने भी अपना भण्डार भरने की चेष्टा की और साहित्यिक जड़ता के निवारण की ओर कदम उठाया।



पश्चिम का अनुकरण — सबसे पहला कदम अनुकरण का ही हो सकता था । पाश्चात्य और अन्य रचनाओं की शैली आदि की नकल की गई और वहाँ की कहानियों की मूलभूत भावना को समझने की चेष्टा की गई । यह सब उन्नीसवीं सदी के अन्त और बीसवीं सदी के प्रारम्भ में हुआ । यह स्वाभाविक ही था और भारतीय साहित्य को जीवित रखने के लिये यह आवश्यक था । अनुकरण के ढाँचे पर खड़ी हुई ये भारतीय रचनाएँ जिस मौलिकता एवं नवीनता को जन्म देंगी वह विश्व साहित्य को विस्मय में डालने वाली होगी । एक ऐसे पथिक की कल्पना कीजिए जो अपना निवासस्थान बहुत पीछे छोड़ आया और जो लम्बे व अज्ञात सुनसान मरुस्थल की उत्तम रेत में क्रमशः बढ़ता जा रहा हो । जिस प्रवेश से वह गुजर रहा है उसके पास कोई अपरिचित व्यक्तियों की अच्छी बस्ती है । किन्तु उसका मार्ग उस बस्ती की ओर नहीं जाता । क्या यह उस पथिक के हित में नहीं कि वह अपरिचित सुनसान मरुस्थल की बासू में जलते रहकर नष्ट होते जाने की अपेक्षा उस बस्ती में जाकर अपना मार्ग उधर से कहीं बनाए और तद्द्वारा अपने उद्देश्य की सिद्धि करे । अज्ञात व भीमाकार भयङ्कर बर्फ के पहाड़ों की चढ़ाई करनेवाले व्यक्ति जब आगे अपना मार्ग नहीं देख पाते और उन्हें आगे जाने में कोई लाभ नहीं दीखता तो या तो वे पुनः अपने किसी नीचे के शिविर में लौट आते हैं या मार्गान्तर कर देते हैं । आधुनिक भारतीय साहित्यकार ने भी ऐसा ही किया । यहाँ की मूल कहानियों के समान उनके लक्षणों आदि पर भी पश्चिम की छाप स्पष्ट है । इन मतों में कहीं भी प्राचीन आख्यायिका, कथा आदि के लक्षणों का प्रभाव नहीं है । इनमें से कुछ मत नीचे दिये जाते हैं—

### भारतीय आलोचकों के कहानी-विषयक मत—

~ (१) कहानीकार का उद्देश्य सम्पूर्ण मनुष्य को चित्रित करना नहीं वरन् उसके चरित्र का एक झलक दिखाना है ।  
—प्रेमचन्द

~ (२) मौन्दर्य की एक झलक का चित्रण करना और उसके द्वारा रस की सृष्टि करना ही कहानी का उद्देश्य है ।  
—प्रसाद

~ (३) घटनात्मक इकहरे चित्रण का नाम कहानी है । साहित्य के सभी अङ्गों के समान रस उसका आवश्यक गुण है ।  
—चन्द्रगुप्त विद्यालङ्कार

~ (४) जीवन का चक्र नाना परिस्थितियों के सङ्घर्ष से उठता सीधा चलता रहता है । इस सुबृहत् चक्र की किसी विशेष परिस्थिति की स्वाभाविक गति का प्रदर्शन कहानी होती है ।  
—इलाचन्द्र जोशी

(५) कहानी उस महान घटना का संक्षिप्त वर्णन है जो सर्वाङ्गपूर्ण और साधारण से भिन्न हो और जिसमें मानव प्रकृति का कोई मौलिक रहस्य व्यक्त किया गया हो ।  
— भारतीय

(६) कहानी जीवन रहस्य की अभिव्यञ्जना है । वह एक लघु कथा होती है जिसमें जीवन के किसी एक तत्त्व, किसी एक मर्म और लक्ष्य की झलक रहा करती है । एक अनिश्चय, एक दुविधा तथा संशय चारों ओर से केन्द्रीभूत करके अन्त में स्पष्ट किया जाता है । जब तक कहानी में किसी चरित्र विशेष की सृष्टि नहीं होती किसी व्यक्ति की अन्तरात्मा का यथार्थ विशिष्ट प्रति-बिम्ब नहीं झलकता, उसके जीवन के रागात्मक उच्छ्वास शब्दों की काया नहीं ग्रहण करते तब तक कोई भी कहानी सही अर्थों में कहानी नहीं होती ।

—भगवतीप्रसाद वाजपेयी

(७) आख्यायिका चाहे किसी लक्ष्य को सामने रखकर लिखी गई हो या लक्ष्य विहीन हो, मनोरञ्जन के साथ-साथ अवश्य किसी न किसी सत्य का उद्घाटन करती है ।  
—राय कृष्णदास

✓(८) आधुनिक कहानियों का ध्येय है मनुष्य के मनोरहस्यों का उद्घाटन करना । इसमें अनियन्त्रित और अप्रासङ्गिक भावुकता के प्रदर्शन का अवकाश नहीं । वह कहानियाँ सफल समझी जाती हैं जिनमें कहानी लेखक निर्लिप्त भाव से एक ऐसी दुनिया की सृष्टि करदे जो वास्तविक जगत से परे न हो । कहानी में इतनी शक्ति होनी चाहिए कि थोड़ी देर के लिए पाठक सब कुछ भूल कर उसके पात्रों की भावनाओं के साथ बहने लगे ।  
—विनोदशङ्कर व्यास

✓(९) आधुनिक कहानी साहित्य का एक विकसित कलात्मक रूप है जिसमें लेखक कल्पना शक्ति के सहारे कम से कम पात्रों और चरित्रों के द्वारा कम से कम घटनाओं और प्रसङ्गों की सहायता से मनोवाञ्छित कथानक, चरित्र, वातावरण, दृश्य अथवा प्रभाव की सृष्टि करता है ।  
—डॉ० श्रीकृष्णलाल

✓(१०) आख्यायिका एक निश्चिन्त लक्ष्य या प्रभाव को ध्यान में रखकर लिखा गया नाटकीय आख्यान है ।  
—आचार्य श्यामसुन्दरदास

✓(११) छोटी कहानी एक स्वतः पूर्ण रचना है जिसमें एक तथ्य या प्रभाव को अग्रसर करनेवाली व्यक्ति-केन्द्र घटना या घटनाओं के आर्थिक उत्थान पतन और मोड़ के साथ-पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालने वाला वर्णन हो ।

—गुलाबराय

ऊपर की सब मननशील आलोचनाओं में हमें दो बातें विशेष रूप से

दृष्टिगोचर होती है:—

(१) कहानी में मानव जीवन के किसी एक अंग का वर्णन होता है ।

(२) कहानी मानव के मनोरहस्यो को उद्घाटन करना ही अपना चिर-न्तन ध्येय समझती है ।

इन मतों की समष्टिगत परीक्षा—यहाँ तक आने पर कहानी का स्वरूप काफी स्पष्ट हो जाता है । तब इस स्वरूप को कम से कम किन शब्दों में रख सकते हैं इस बात पर विचार करना चाहिए । कहानी का क्षेत्र फिर भी इतना व्यापक है कि उसको कुछ शब्दों में बाँधकर इदमित्य नहीं कहा जा सकता । हम यह स्वीकार करते हैं कि अंग्रेजी के सुप्रसिद्ध साहित्यिक एच० जी० वेल्स के इस मत में पर्याप्त बल है कि कहानी साहित्यिक अभिव्यक्ति के सबसे अधिक मर्मस्पर्शी एवं आनन्द प्रदान करने वाले भेदों में से एक है । केवल इसके अतिरिक्त कहानी की परिभाषा अन्यथा नहीं हो सकती । किन्तु प्रायः सभी पाश्चात्य समालोचक जिनमें कुछ कहानी के प्रवर्तक भी हैं तथा जिनमें स्वयं वेल्स शामिल हैं इसकी संक्षेप वृत्ति पर अधिक जोर देते हैं । वेल्स का मत है कि कहानी १५ मिनट से लेकर ५० मिनट तक के अन्दर अन्दर पढ़ी जाने योग्य होनी चाहिए । एडगर एलन पो का भी कुछ ऐसा ही मत है । अंग्रेजी के विख्यात आलोचक हेनरी हडसन भी कहते हैं “एक बैठक में जो सुगमतया पढ़ी जा सके वही कहानी है ।” कथा साहित्य के मर्मज्ञ जेम्स डब्लू लिन ने कहानी की अच्छी परिभाषा देने का प्रयास किया है । वे कहते हैं “किसी एक पात्र के जीवन प्रवाह में किसी मुड़ाव के स्थल की अर्थात् किसी अत्यन्त महत्वपूर्ण घटना की नाटकीय अभिव्यञ्जना ही कहानी है । नाटकीय अभिव्यञ्जना का कदाचित् यहाँ प्रतीक रूप में प्रयोग हुआ है और इसका अभिप्राय अनिश्चय और द्वन्द्व के वातावरण से है जिसकी तीव्रतम स्थिति ‘चरम’ ( climax ) कहलाती है । ऐसी ही परिभाषा ‘आचार्य’ श्यामसुन्दरदाम की है ।

ध्यान से देखें तो किसी भी कहानी को हम समय की इकाइयों में अर्थात् घण्टों, मिनटों या सैकिण्डों में बाँधकर रख ही नहीं सकते । अतः उक्त विद्वानों के इस विषय में जितने भी मत हैं उन्हें संकेतमात्र समझना चाहिए । यदि उसमें कहानीपन हुआ तो चार पंक्ति की एक छोटी सी कहानी भी उतनी ही मनोरञ्जक और सफल हो सकती है जितनी तीन या चार हजार शब्दों की लम्बी कहानी । इस विषय में जी० एन० पोकाक ने एक बड़ी महत्वपूर्ण बात लिखी है जिसे नीचे अविकल उद्धृत किया जाता है—

“कई वर्ष पूर्व सबसे छोटी कहानी के लिए एक पारितोषिक रक्कम गमा

थी। जिसे वह प्राप्त हुआ उसकी कहानी इस प्रकार थी—

“मुझे भूतो में विश्वास नहीं है”, एक भद्र पुरुष ने रेलवे कम्पार्टमेंट के एक साथ के व्यक्ति से कहा।

“क्या ऐसी बात है?” दूसरे ने उत्तर दिया।

और वह गायब हो गया।

चौबीस शब्दों की यह कहानी उतना ही बल रखती है जितना कि चौबीस सौ शब्दों की विदेशी या हमारे यहाँ की कोई कहानी। जयशङ्कर प्रसाद की ‘गुण्डा’ और रडयार्ड किपलिंग की ‘द मैन हू बाज’ कहानियाँ अपनी लम्बाई के लिए प्रसिद्ध हैं। कहने का अभिप्राय यह है कि कहानी में सक्षिप्तता का ध्यान पाठक के रसि निर्वाह के अनुपात तक ही रखा जा सकता है। इसी बात को निषेधात्मक पद्धति से यो कहा जा सकता है कि कहानी विस्तार की अपेक्षा सक्षिप्तता पसन्द करती है।

हम यह भी नहीं कह सकते कि कहानी अपने पात्र के जीवन की एक अत्यन्त महत्वपूर्ण घटना का चित्रण करती है। ठीक इसके विपरीत पात्र के जीवन की एक तुच्छ से तुच्छ घटना भी कहानी में कहानीपन ला सकती है, क्योंकि जीवन का क्षेत्र बड़ा व्यापक है और कहानीकार अपनी कहानी के लिए अपने पात्रों के विशाल जीवन की इकाई के प्रत्येक स्थल को देखकर चलने की धोरज की गुञ्जायश नहीं रख सकता। वह तो किसी एक घटना को ले लेता है और उसे कागज पर ला उतारता है। वही घटना पाठक को खलाती है, हँसाती है, नचाती है, सब कुछ कराता है, बस। यदि परिवर्तन का प्रधान होता तो पचासो अच्छी कहानियाँ अवश्य ही प्रसिद्ध नहीं होता जिनकी घटनाओं न पात्र के जीवन में कोई परिवर्तन नहीं डाला है। सब देखे तो परिवर्तन की यह बात पराकाष्ठा या चरम स्थिति का गलत अर्थ लगाना है। किन्तु जैसा कि अगले प्रकरणों से प्रकट होगा, कहाना का घटना अत्यन्त साधारण होते हुए भी साधारण से भिन्न होता है। यहाँ कहाना का विशेषता है।

तीन विशेषताएँ—उक्त विवेचन से कहानियों का तान विशेषताएँ स्पष्ट है :—

(१) कहानो में किसी प्राणी, मुख्यतः मनुष्य के जीवन से सम्बन्ध रखन वाली एक घटना विशेष का चित्रण होता है जिसका उद्देश्य प्रधानतया जीवन-रहस्यों का उद्घाटन है।

(२) उस घटना विशेष को लेकर चरित्रों का विषमता या संघर्ष द्वारा उसकी तीव्रतम स्थिति का दर्शन कराया जाता है।

(३) कहानी का कलेबर संक्षिप्त होता है ।

किसी भा अच्छो कहानी को पढ़कर हमें उसमे चित्रित वातावरण की एक भाँकी हा मिलती है न कि उसका अविकल परिचय । यह तभी हो सकता है जबकि उसमे एक विशेष घटना या घटना के अन्तर्भूत बहने वाली भावधारा के उद्भेक का सकेत करके उसके तीव्रतम स्वरूप का दर्शन कराया जाय अर्थात् उस घटना या भावधारा ही को लेकर पाठक को एक ऐसी स्थिति तक खींच ले जाया जाय जहाँ पहुँच कर वह एक आकस्मिक विस्फोट के लिए तैयार हो जाय । दूसरे शब्दों मे पाठक के हृदय मे 'अब क्या होगा' से लेकर 'बस' तक ही सीमा आजाय । किन्तु यह स्मरण रखना चाहिए कि पाठक को अन्तिम सीमा तक पहुँचने की बात का ध्यान नहीं रहना चाहिए । उसे ऐसा लगे कि कोई उसे ज्वालामुखी के ऊपर से आखी मे पट्टी बाँधकर ले जा रहा हो और ठीक उसके मुख पर पहुँच कर उसकी पट्टी खोलदे । और कहानी जब समाप्त होती है तो निश्चित ही वह ज्वालामुखी इस प्रकार फूट पड़ता है कि पाठक की सारी संवेदनाएँ उसके गर्दगुवार के साथ एक विस्फोट करके उड़ जाती है और पाठक हक्का-बक्का होकर देखने लगता है । इस स्थिति को उपस्थित करने के लिए जब तक एक विशिष्ट मार्ग का अवलम्बन नहीं किया जायगा तब तक लेखक अपने उद्देश्य में सफलता नहीं प्राप्त कर सकेगा । कहानी एक बरसाती नदी की भाँति केवल एक आर द्रुतगति से बढ़ती है । इधर-उधर भाँकने की, पहाड़ी भरने की भाँति छीटे उछालने की, न तो उसे अनुमति ही है और न अवकाश ही । इसी बात को लेकर कहा जाता है कि कहानी में एक ही संवेदना होती है । हिन्दी के व्याप्ति प्राप्त कहानीकार प्रसादजी न कहानी की उपमा किसी स्थल पर खेले हुए एक गोलमटोल शिशु से दी है जिसकी भाँकी एक तेज चलती हुई सवारी पर चढ़े हुए व्यक्ति का केवल दो क्षणों के लिए मिलती है । वस्तुतः कहानीकार का उद्देश्य यही होना चाहिए कि वह पाठक को रमणीक मार्गों से ले चलता हुआ किसी बीहड़ जङ्गल में छोड़ दे ।

कहानी की परिभाषा—इन सब बातों को देखते हुए हम कहानी की परिभाषा इस प्रकार बता सकते हैं—कहानी वह स्वतःपूर्ण रचना है जिसमें जावन के किसी एक तत्व, मर्म अथवा लक्ष्य की एक ही घटनात्मक स्थिति में अभिव्यक्ति हो । इस परिभाषा को एकांकी नाटको की परिभाषा से भिन्न करने के लिए कह सकते हैं कि कहानो का ढाँचा सम्पूर्ण रूप से कथोपकथन के आधार पर ही नहीं बनता । साहित्य के अनेक अङ्गों से कहानी किस प्रकार भिन्न है इसका विवेचन तीसरे प्रकरण में किया जायगा । कहानी की परिभाषा करते

रामय 'एक संवेदना' का प्रयोग बहुत किया जाता है ।

'एक संवेदना' की व्याख्या—यहाँ 'एक संवेदना' मूल रूप से पाश्चात्य समीक्षाशास्त्र का शब्द है । जिसका पर्यायवाची शब्द प्रभावाग्निति ( unity of impression ) है । शुद्धता की दृष्टि से इसे ( Singleness of impression ) कहना चाहिए । 'एक संवेदना' के लिए इन बातों की आवश्यकता है—

१—घटना एक हो, अविच्छिन्न हो, और सुलभी हुई हो । उपस्थाएँ हों, हों तो प्रतीक रूप में या संकेत रूप में आ सकती है ।

२—कहानी का प्रत्येक पात्र उस कथा से सम्बन्धित हो ।

३—घटना की दिशा एक हो, जो पराकाष्ठा तक पहुँचाने में समर्थ हो ।

४—लेखक के उद्देश्य की पूर्ति में सभी पात्र एवं घटना की दिशा सीधे या उल्टे रूप में सहायक हों ।

५—भाषा, भाव और शैली का एकता के आधार पर रस की एकता हो ।

६—जहाँ तक हो सके देश और काल की अग्निति का ध्यान रखा जाय । जहाँ समय में कोई बड़ा व्यवधान हो तो वह गौण होकर प्रायः कहानी के अन्तरङ्ग में आवे ।

'एक संवेदना' की निष्पत्ति के लिए (१) संक्षेप वृत्ति, (२) अनावश्यक वर्णन-विस्तार का त्याग; ये दो तत्व सहायक होते हैं । 'संक्षेप-वृत्ति' में चरित्रों की न्यूनता वातावरण का संकोच आदि सभी आ जाते हैं ।

हम प्रसादजी की 'देवस्थ' नामक एक कहानी लेकर उक्त लक्षणों के आधार पर यह सिद्ध करेंगे कि एक कहानी में एक ही संवेदना होती है ।

(१) घटना संक्षेप में यों है :—

कलिंग का राजवैद्य आर्यमित्र अपनी वाग्दत्ता भावी पत्नी का पता लगाने के लिए, जो संसार को दुःखपूर्ण समझकर शान्ति के लिए बौद्ध संघ में आकर भिक्षुणी बनी थी, बिहार में दीक्षित हुआ एवं उसे वहाँ प्राप्त कर उससे संघ को छोड़कर दाम्पत्य जीवन बिताने का प्रस्ताव किया । किन्तु सुजाता ने आर्यमित्र से कहा कि संघ के बन्धनों को तोड़ने का साहस नहीं कर सकती । फिर उसने इतने दिनों संघ में रहकर एक अभूतपूर्व लांछना का उपार्जन किया है जिसका कोई प्रायश्चित्त नहीं है । यद्यपि अब भी आर्यमित्र से प्रेम करती है । संघ के अध्यक्ष ने जब यह सुना तो उसने सुजाता को घसीटोह के अपराध में मृत्यु दण्ड सुना दिया । प्रातः काल जब रथयात्रा के जुलूस में उसने आर्यमित्र को देखा तो उसने उसके साथ भाग चलने का सङ्कल्प कर लिया, किन्तु जब

कोलाहल में आर्यमित्र ने उसकी पुकार नहीं सुनी तो उसने क्रुद्धकर रथ के भीषण चक्र के नीचे अपने आपको सदा के लिए समर्पित कर दिया ।

घटना स्पष्ट रूप से एक है, अविच्छिन्न है और सुलभी हुई है । कोई उपकथा नहीं है । अवश्य ही हम सुजाता के उस निश्चय का सूत्र नहीं पाते जिसके द्वारा उसने सर्व प्रथम संघ में, प्रवेश करना स्वीकार किया था, किन्तु हमारा उससे कोई सम्बन्ध नहीं है । यही कहानी का कहानीपन है ।

(२) कहानी के तीन पात्र हैं । सुजाता, आर्यमित्र, संघस्थविर । पहले दोनों का घटना से सीधा सम्बन्ध है । संघस्थविर, जो बिहार के चरित्र का प्रतीक है, घटना का सूत्रधार प्रतीत होता है ।

(३) पराकाष्ठा सुजाता का आत्मसमर्पण है । कहानी का वातावरण ऐसा बना है कि हमें आरम्भ से ही कुछ अमङ्गल की आशंका होने लगती है । घटना देवस्थ के नीचे आकर समाप्त हो जाती है, नायिका की भाँति ही ।

(३) लेखक का उद्देश्य बौद्ध संघों की अनैतिकता एवं भीषणता का चित्रण करना है । सुजाता एवं आर्यमित्र अपने वचनों द्वारा एवं संघस्थविर अपने व्यवहार द्वारा इस उद्देश्य की पूर्ति में सहायक होते हैं । घटना स्वयं उसी उद्देश्य की ओर बढ़ती है ।

(४) भाषा प्रसादजी की आपादमस्तक वही है । भाव में हमारा अभिप्राय चरित्रों के विचार क्रम आदि से है । शैली में भी ऐसा कोई परिवर्तन नहीं हुआ है कि जिससे संवेदना को आघात पहुँचे ।

(६) स्थान आद्योपान्त एक ही है बिहार का कम्पाउण्ड । काल में भी कोई भारी व्यतिक्रम नहीं है । घटना केवल एक रात के अन्तर्निवेश के कारण मुड़ जाती है ।

एक से अधिक संवेदना होने पर कहानी को किस प्रकार आघात पहुँचता है इसे हम तीसरे प्रकरण में देखेंगे ।

कहानी का क्षेत्र—हमने देखा कि कहानी साहित्यिक अभिव्यक्ति का एक रूप है तथा इसका सम्बन्ध किसी घटना अथवा चरित्र की विशेषता से होता है । अब हमें देखना चाहिए कि इसका क्षेत्र क्या है । आकार प्रकार में छोटी लगनेवाली तीन अक्षरों की यह कहानी तीनों लोकों, तीनों कालों को सहज में ही माप लेती है । इसका क्रीड़ा क्षेत्र चराचर ब्रह्माण्ड है और उससे भी परे कल्पना के वे लोक जिनमें केवल कवि ही रमण किया करता है, इसमें अति-रक्षणा की कोई बात नहीं । कहानी के उपादान हमें बच्चों, युवकों, बूढ़ों, स्त्रियों, पुरुषों, पेड़ पौधों, सड़क पर पड़े पत्थर-ढेलों, आकाश के मूक नक्षत्रों, बहती

नदियों, जमे हुए पहाड़ों, खोफनाक जङ्गलों सभी में अनायास मिल सकते हैं। जड़-जङ्गम का भेद बहानीकार के लिए चिन्ता का विषय नहीं। अतएव कहानी का क्षेत्र बड़ा विस्तृत है। वास्तव में कविता के समान उसकी भी वस्तु-विस्तार के विषय में कोई प्रश्न ही नहीं उठ सकता।

किन्तु मनुष्यों की इस सुष्ठु कहानी में मनुष्यों को ही प्रधानता मिले तो कौनसा आश्चर्य। वैसे मनुष्य ने सारे संसार पर अपना एक जाल फैला रक्खा है। अपने को उसने प्रज्ञाशील घोषित करके अपने आप पर प्राणियों में शिरो-मणि के पद का आधान कर लिया है। हम उसी की बातें सुनते हैं, उसी के हुंसे रोने गाने में सम्मिलित होते हैं, उसी की तान में तान मिलाते हैं। इस जाल में हम इतने जकड़े हुए हैं कि हमें बेचारे पशु पक्षियों के गाने रोने को सुनने को अवकाश नहीं है। पेड़ पौधों और पहाड़ों नदियों की तो कौन बात ? बेचारा कहानीकार तो हम जैसा हाडमांस का बना है, उसी देश का जिसका अधिनायक मानव है। उसे भी हमारे ही ढोल पीटने को मिलते हैं। भूला-भटका यदि कहीं वह अपनी ढण्ली अपना राग अलापने लगता है और अमानवी सृष्टि की बातें करने लगता है तो उसका एक अलग स्कूल बन जाता है, एक अकेला कोई साथी नहीं। कथाकार द्वैपायन व्यास ने भी कुछ-कुछ ऐसा ही किया था। लेकिन उसके गरुडादि मानवी सृष्टि के ही अङ्ग बनकर आये। फिर रामायण युग ने तो सारी बानर सृष्टि को मुखरित कर दिया और उनसे मनमाने काम करवाए। पञ्चतन्त्र काल में तो सब पशु-पक्षियों को जैसे मानव बाणी और वाणी ही नहीं, मेघा भी मिल गई, कोरे नाम को छोड़ कर और पश्चिम में ऐसप साहब को भी मानवेतर जीवों में मानवी प्राण फूँकने का चस्का लगा। आज हमको इन्हें प्रतीकार्थ में ग्रहण करना पड़ता है।

आज का कलाकार तो निस्सन्देह मानवी लोक का ही प्रतिनिधि है या किंकर है। पशुपक्षियों को देखेगा भी तो अपने चश्मे से। जैसे उनमें भी चरित्र है, ज्ञानार्जन की लालसा है, सदसद का विवेक है। अगर वह ऐसा नहीं करेगा तो उस पर अस्वाभाविकता का, युग से पिछड़े रहने का, अथवा कुत्सा का लांछन लगेगा। कौन इन भ्रष्टों में पड़े ? कौन पराई आफत मोल ले ? उसको तो मनुष्य और मनुष्य के श्वेत कृष्ण कारनामे ही मुवारक हों।

सत्यं, शिवं, सुन्दरम्—जैसा ऊपर कहा जा चुका है, कहानी मनुष्य जीवन की आनन्द साधना का उपादान है। शेष साहित्य के समान ही इसका उद्देश्य किसी विराट् तत्व का उद्घाटन करना है जिसे मनुष्य का ज्ञान सदैव खोजा करता है। भिन्न-भिन्न व्यक्तियों के कार्यकलाप, भिन्न-भिन्न चरित्रों के



विकास-विलास, भिन्न-भिन्न भावनाओं की मूर्त क्रियाएँ—इन्हीं के माध्यम से साहित्यकार एक वास्तव सत्य को देखा करता है। कहानी का इस दर्शन में एक अपूर्व योगदान है। वह यथार्थ घटनाओं एवं व्यक्तित्वों के चित्रण द्वारा 'सत्य' की अभिव्यक्ति उनकी असफलताओं एवं अभाव-अभियोगों द्वारा प्रतिपादित आदर्श के रूप में 'शिव' की अभिव्यक्ति तथा उन सब के मध्य में बहने वाली एक अजल रस धारा के प्रतिकरण द्वारा 'सुन्दर' की अभिव्यक्ति किया करता है। कहानीकार के लिए यह सब अकस्मात् ही है। वह अपनी कहानी में जिन पात्रों, जिन घटनाओं का चित्रण करेगा वे निश्चय ही यथार्थ जीवन से ली हुई होंगे। उनकी सत्ता इस दृश्य जगत में कम से कम इस रूप में तो होगी कि पढ़ने वाले उसे देख कर चौंक न उठें। कहानीकार के सत्य और यथार्थ के सत्य में उतना ही अन्तर है जितना कि सर्कस के पिण्डों में बन्द शेर और जंगल में निर्भय विचरण करने वाले शेर में होता है। सर्कस के दर्शकों के लिए सर्कस के शेर का सत्य है भी और नहीं भी। इसलिए कि वे, प्रत्यक्ष उसे अपने सामने देख रहे हैं और सहसा प्राणों पर अविश्वास करने का साहस नहीं होता। नही इसलिए कि शेर नाम के एक प्राणी का परिचय उन्हें जिस रूप में प्राप्त है कि वह एक भयङ्कर प्राणी होता है जो चौबीसों घण्टे मनुष्य को जान का ग्राहक होता है, आदि। वह परिचय उन दर्शकों के लिए अभी कोई महत्व नहीं रखता। इसका अर्थ यह नहीं कि यथार्थ का सत्य अर्थात् कहानीकार की परिधि के बाहर का सत्य सदैव सांघातिक होता है। वैसे रोचकता की दृष्टि में तो अच्छी कहानी किसी सर्कस से कम है भी नहीं।

आदर्श और यथार्थ -कहा जाता है कि कहानी में आदर्श की गुञ्जाइश हो ही नहीं सकती। कुछ महानुभाव तो कहानी को उपन्यास से केवल इसी रेखा से विभक्त करते हैं। किन्तु प्रसिद्ध कहानीकार प्रेमचन्द का मत है कि उपन्यास का आदर्श थोपा हुआ होता है जब कि कहानी का आदर्श अनायास। फिर भी कहानी के ढाँचे से आदर्श को सर्वथा नहीं निकाल सकते। इस विषय में हमें यही कहना है कि कहानी के लिए शिव और सुन्दर उतना ही उद्देश्य है जितना सत्य। यदि कहानीकार यथार्थ का चित्रण यथार्थता से कर सकता है तो आदर्श का चित्रण भी यथार्थता से उसी सफलता के साथ कर सकता है। किसी भी अवस्था में हम यथार्थ के विरोध में आदर्श को अलग करके नहीं रख सकते। समस्त साहित्य का उद्देश्य एक ही है और इस प्रकार कहानी और उपन्यास को परस्पर उद्देश्य के आधार पर विभक्त करने से साहित्य के मूल तत्त्व पर आघात पड़ने की सम्भावना है।

यथार्थवाद के दो पक्ष—प्रेमचन्द के उपन्यासों में जिस मार्ग का अवलम्बन लिया गया है उसी मार्ग का उनकी कहानियों में। वह मार्ग है आदर्शोन्मुख यथार्थवाद का। केवल इसी की दृढ़ धारणा के फलस्वरूप वे अपने साहित्य में यथार्थवाद की कुत्सा का प्रवेश रोक सके हैं। वास्तव में प्रेमचन्दजी साहित्य का आदर्श इसे ही मानते हैं। मन्तव्य यह है कि यदि उपन्यासों में यथार्थवाद के निर्वाह की इतनी अधिक आवश्यकता हो गई है जो स्वाभाविक ही है तो कहानी में उसका प्रवेश एक प्रकार से बांझनीय ही नहीं अनिवार्य है। इस यथार्थवाद के दो पक्ष हैं। जहाँ कलाकार अशिव का चित्रण नहीं कर रहा हो वहाँ तो कोई समस्या नहीं खड़ी होती। जैसे यदि किसी कहानी में किसी धर्मचक्षु सन्त का चित्र हो तो हमें अनायास उसे आदर्शवाद का लाइमेंस या आरोप नहीं दे देना चाहिए। जगत के रङ्गमञ्च पर सत्य के रूप में एक लम्पट जुझारी का जितना महत्व है उतना ही उम धर्मात्मा पुरुष का। इन दृष्टान्तों की आदर्शवादिता या यथार्थवादिता का निर्णय कहानी के प्रवाह और कहानीकार के उद्देश्य को देख कर ही दिया जा सकता है। प्रश्न वहाँ उपस्थित होता है जहाँ कलाकार आद्यन्त उन चरित्रों अथवा घटनाओं को प्रकाशित करता है जिन्हें हम अपने प्रचलित नैतिकता के मानदण्डों के द्वारा मापकर अहितकर या अनैतिक घोषित कर देते हैं। कहानीकार एक लुब्ध वैशिक, भाण्ड, अथवा पूंजीवादी नरपिशाच की गतिविधियों पर, प्रकाश डाल रहा है ; इस परिस्थिति में यह आवश्यक नहीं है कि वह कहानी के प्रत्येक इतर चरित्र की ओर से इन तथाकथित अनैतिक चरित्रों की कटु विगर्हणा उपस्थित करे। और न यह भी आवश्यक ही है कि वह प्रारम्भ से ही इन चरित्रों को एक ऐसे गड्ढे में डाल दे जहाँ जाकर पाठक उनके प्रति स्वभावतः नाक-भौं सिकोड़ने लगें। इसके विपरीत कभी-कभी हम देखते हैं कि ऐसे घोषित होने वाले रूप से अनैतिक चरित्र दम पर दम उन्नति करते जाते हैं या उनका प्रत्येक क्षण उनके पैरों पर अपार एवं अमृतपूर्व सुख-सम्पदा लाकर डाल देता है। हमारी तो यह स्पष्ट माग्यता है कि कहानीकार के लिए यह बाध्य है ही नहीं कि वह सर्वदा ऐसे चरित्रों की खुली आलोचना करे और हमारा ध्यान उनकी ओर शिवपक्ष की सिद्धि के लिए आकृष्ट करे। तब उसे कौन यथार्थवाद कहेगा ? विश्वास ऐसा किया जाता है कि कहानी के पाठक का व्यक्तिगत निर्णय स्तर इतना योग्य है कि वह स्वतः केवल पात्र विशेष के कार्य-कलापों को देखकर, न कि उनके कार्य-कलापों के द्वारा उत्पन्न होने वाली परिस्थिति की परीक्षा से, उनकी अनैतिकता अथवा नैतिकता

या आदर्शशीलता या आदर्शहीनता को समझ सकता है और वह उन्हें इसी प्रकाश में देखता है। और लेखक उन्हें कितना ही फलता-फूलता दर्शाए, पाठक को अपना मत बना लेने में दुविधा नहीं होती। सजग पाठक की मनोवृत्ति ऐसी भी देखी गई है कि यदि लेखक उन चरित्रों का अत्यधिक बढ़ावा देते रहने से बाज नहीं आता है तो पाठक तत्काल लेखक की योग्यता, अनुभव अथवा नीयत पर प्रश्नवाचक चिन्ह लगा ही देता है। किन्तु आखिर लेखक भी इतना हठी होकर क्या ले लेगा ? अतः प्रकृत रूप से लेखक या तो ऐसे बिगड़े चरित्रों को कहीं न कहीं से उबार लेता है और या उनका निलय ऐसे सोपान पर ले जाकर कर देता है जहाँ पाठक उन पर व्यंग, उपहास, या उपेक्षा की हँसी ही हँस सके, उनके साथ आत्मीय होकर रोने की अथवा उनकी अप्रत्याशित सफलता पर विस्मय करने की बात नहीं कर सके। यही यथार्थवाद की दूसरी परिणति है।

स्थूल से सूक्ष्म की ओर—कहानी हमें जीवन के समीप ले जाने के लिए होती है। उसमें जिन घटनाओं, चरित्रों अथवा विचार धाराओं की विवेचना होती है उनको हम नित्य प्रति अपने जीवन में देखा करते हैं। किन्तु वस्तु-जगत् की विषमताओं का जाल इतना विकट है कि हम उनकी ओर विशेष रूप से अपना ध्यान नहीं देते। वही घटनाएँ आदि जब कहानी में चित्रित होकर हमारे सामने आती हैं तो हमें उनसे आत्मीयता अनुभव होती है। कभी कभी तो ये घटनाएँ अथवा विचार सरणियाँ हमें इतनी प्रभावित करती हैं कि हम अपनी व्यक्तिगत जीवन पद्धति में परिवर्तन करने के लिए उद्यत हो जाते हैं। यही साहित्य मात्र का सौन्दर्य है। अतः कहानीकार एक ओर जीवन से प्रेरणा लेता है तो दूसरी ओर जीवन को प्रेरणा देता भी है। कहानी की घटनाएँ आदि सभी स्थूल होती हैं। उनके माध्यम से हम जहाँ जीवन के उत्तर प्रदेश में, शाश्वत सत्य की ओर बढ़ते हैं वहाँ केवल भावनाओं अथवा आदर्शों का राज्य है। दूसरे शब्दों में वहाँ एक अव्यक्त सूक्ष्म सत्ता उपस्थित है जिसके आगे हम सबिनय अपना सिर झुकाते हैं। गुरुदेव के श्रद्धेय पिता ने इसी सूक्ष्म सत्ता को तीन छोटे छोटे पदों में पुनरांकित करके साहित्य को निश्चय ही एक दिशा दी है।

द्वितीय उच्छ्वास  
कहानी का साहित्य के अन्य अङ्गों से सम्बन्ध

---

कहानी एक भावात्मक अनुकरण है जिसका आधार जीवन की एक उत्तेजनाप्रद घटना है ।



## द्वितीय उच्छ्वास

# कहानी का साहित्य के अन्य अङ्गों से सम्बन्ध

साहित्य का विस्तार—यह मान चुकने के बाद कि जिसका प्राचीन पर्यायवाची शब्द 'काव्य' है उस साहित्य की कोटि में ज्योतिष, गणित, अर्थ-शास्त्र, इतिहास, दर्शन, भू विज्ञान आदि मनुष्य के मस्तिष्क से अधिक सम्बन्ध रखने वाले विषयों का प्रवेश वर्जित है। हमें यह निश्चय करने में सुविधा हो जाती है कि साहित्य का विस्तार क्या है। किन्तु देश काल के भेद से साहित्य के विभिन्न स्वरूपों में कमी-बेशी होना स्वाभाविक है। जैसे, हमारे प्राचीन साहित्य में आत्मकथाओं की प्रवृत्ति दृष्टिगोचर नहीं होती जो पश्चिमी साहित्य की देन है। तुलसीदासजी ने इसे—“कीन्हें प्राकृत जन गुन गाना। सिर धुनि गिरा लागि पछिताना।”—कह कर उपहास्य घोषित किया है। इसी प्रकार हमारे यहाँ नाटक के जितने भेद-प्रभेद मिलते हैं उतने किसी दूसरे साहित्य में नहीं। फिर भी आज हमें साहित्य जिन रूपों में लिखा दिखाई पड़ता है उन्हीं का कहानी से क्या सम्बन्ध है इसका कुछ विवेचन इस प्रकरण में किया जायगा।

कहानी के अतिरिक्त साहित्य के दूसरे अंग हैं—उपन्यास, नाटक, एकांकी नाटक, आत्मकथा, पर्सनल स्केच अथवा स्केच, निबन्ध, कविता आदि। 'आलोचना' को हम यहाँ इसलिए नहीं लेते कि वह शुद्ध साहित्य के अन्तर्गत नहीं आती। इन सब भेदों में न केवल शैली का ही, अपितु अन्य कई तात्त्विक बातों का भी अन्तर है। यहाँ हमें केवल कहानी का इन सब अङ्गों से क्या सम्बन्ध है, उनमें परस्पर कितना साम्य है अथवा वैषम्य, केवल इसी प्रसङ्ग पर विचार करने का अवकाश है।

सम्बन्ध विवेचन की आवश्यकता—इस बीच में यह प्रश्न उठ सकता है कि इस परस्पर सम्बन्ध पर विचार करने की आवश्यकता क्यों पड़ी जब कि साहित्य का प्रत्येक अङ्ग अपने आप में स्वतन्त्र है। इसका उत्तर यही है कि साहित्य की मूल प्रवृत्ति एक ही है। मूल प्रवृत्ति एक होने की अवस्था में यह जानना आवश्यक हो जाता है कि वह कौनसी प्रवृत्ति है जिसके बश हमें साहित्य के भिन्न रूप देखने को मिलते हैं। बात यह है कि मनुष्य नवीनता का उपासक है जिसके कारण वह एक ही वस्तु को उसके अनेक स्वरूपों में देखने का प्रयत्न

मानते हैं—१—वस्तु, २—शैली, ३—वृत्ति ।

‘रस’ स्वतन्त्र आधार नहीं हो सकता क्योंकि इससे साहित्य के विभिन्न अङ्गों के सम्बन्ध पर प्रकाश नहीं पड़ता । ‘दृष्टिकोण’ के एक और आधार की कल्पना की जा सकती है किन्तु सूक्ष्मतः दृष्टिकोण को लेकर साहित्य के अङ्गों में अन्तर स्थापित किया नहीं जा सकता । विस्तार को लेकर ऊपर विचार किया जा चुका है । स्मरण रखना चाहिये कि हमारे प्राचीन रीति-शास्त्रियों ने कुछ इसी प्रकार साहित्य की स्वतन्त्र सरणियाँ नियुक्त की हैं । जैसे काव्य के दो भेद हैं—दृश्यकाव्य और श्रव्य काव्य । ( यद्यपि रस ग्रहण करने वाली इन्द्रियों की भिन्नता के अतिरिक्त इसका मौलिक आधार क्या है इस सम्बन्ध में कुछ निश्चित रूप से कहा नहीं जा सकता ) । फिर काव्य के प्रबन्ध की दृष्टि से, भेद किए गये हैं—महाकाव्य, खण्डकाव्य, मुक्तक । इनमें से महाकाव्य हमारे उक्त सम्पूर्ण वृत्ति-मूलक साहित्य में और खण्डकाव्य तथा मुक्तक अंशवृत्ति मूलक साहित्य में आ जाते हैं । इसी प्रकार काव्य के दो और भेद हैं—गद्यकाव्य, या गद्य और पद्य काव्य, या काव्य । इनका आधार शैली है । शैली को लेकर अधिक सूक्ष्मता से विचार नहीं किया गया प्रतीत होता है । जैसे उपन्यास आदि सभी एक ही नामावली गद्यकाव्य में आते हैं । वस्तु या तत्त्व वाली बात को तो सर्वथा भुला दिया गया है ऐसा लगता है ।

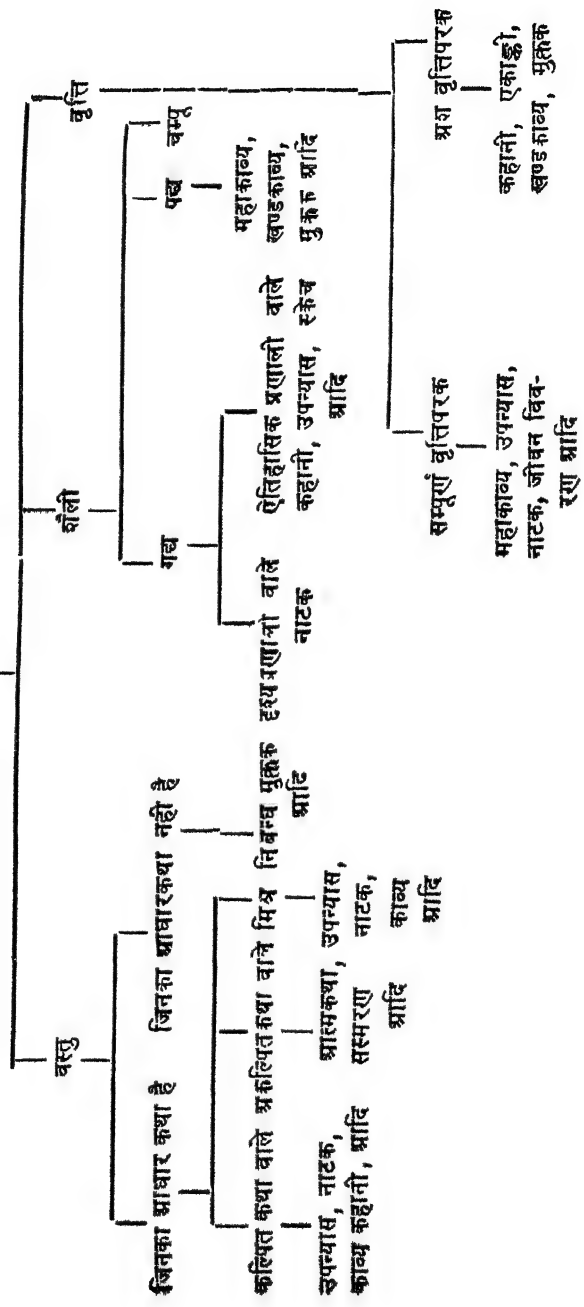
साहित्य का नया वर्गीकरण—व्यवस्थित आधार पर रखने पर साहित्य के विभिन्न अङ्गों का विभाजन, उनमें परस्पर सम्बन्ध स्थापित करने के दृष्टिकोण से कुछ इस प्रकार होगा—( देखिए पृष्ठ ५६ पर )

कहानी का इस दृष्टि से इन सब भेदों से क्या सम्बन्ध है इस पर कुछ विचार नीचे किया जाता है ।

उपन्यास और कहानी—हमने देखा है कि कहानी का सीधा सम्बन्ध उस काव्य से है जिसका आधार घटना है । किन्तु एक तो शैली की आमूल-चूल अन्यथा वृत्ति से एवं हमारे विचारधारा में मौलिक भेद आ उपस्थित होने से कालान्तर में कहानी काव्य से सर्वथा अलग हो गई । आज के युग में इसका सीधा सम्बन्ध उपन्यास नामधारी साहित्य से जोड़ा जाता है किन्तु उपन्यास और कहानी में भी साम्य की उल्लेखनीय बात इतनी ही है कि दोनों का मेरु-दण्ड एक व्यवस्थित कथानक है । अन्य सब बातें जैसे चरित्रों की सृष्टि आदि उसी का अनुगमन करती है ।

वृत्ति—उपरोक्त विवेचन के अनुसार उपन्यास सम्पूर्ण, वृत्ति-परक साहित्य है, कहानी अंश वृत्ति-परक । इस दृष्टि से जहाँ कहानी में एक ही संवे-

## साहित्य





दना का अवकाश है, उपन्यास में वहाँ अनेक संवेदनाओं का । उपन्यास पढ़ते समय हमें प्रायः ऐसा लगता है कि उसमें कई घटनाओं को जोड़कर एक कर दिया गया है, अथवा उसी की अनेक घटनाएँ स्वयं स्वतंत्र रूप से खड़ी रह सकती हैं । इसके उपरान्त यद्यपि उपन्यास की मूल घटना एक ही होती है, उसमें अनेक छोटी छोटी कथाओं में जिन्हें उपकथा कहना चाहिये आ सकती है, जिनका अन्तर्निवेश केवल रोचकता की सिद्धि के लिए किया जाता है । ये उपकथाएँ ऐसी होती हैं कि इनके बिना भी उपन्यास की मूल घटना जी सकती हैं । कहानी में ऐसा कदापि नहीं होता । उसमें न तो उपकथाएँ होती हैं न अनेक घटनाएँ हो । उसमें तो एक अविच्छिन्न सुलभी हुई कथा होती है जो अकस्मात् ही प्रारम्भ होती है और अकस्मात् ही अन्त । किसी उपन्यास को आद्योपान्त पढ़ लेने के बाद हमें ऐसा मालूम नहीं पड़ता कि कोई चीज कहीं पर छूट गई है, जब कि कहानी में प्रायः मालूम पड़ता है कि कहीं कोई चीज नहीं है । किसी स्थान पर कोई चीज आनी चाहिए थी जो आई नहीं । किन्तु इससे कहानी के प्रभाव पर कोई अन्तर नहीं आता । उपन्यास के प्रत्येक चरित्र को विकास की पूर्ण गुञ्जाइश है जब कि कहानी में कोई चरित्र पूरा विकसित हो ही नहीं पाता । उपन्यास के बीच में हमें अनेक भूल भुलैयाएँ; अनेक विश्रान्ति स्थल, अनेक रमणीक प्रदेश मिलते हैं, जिनमें कहीं हम खो जाते हैं, कहीं बैठ कर पाराम करना चाहते हैं, कहीं उस मनोहारी दृश्यावली का रस पान करने को लालायित होते हैं । कहानीकार पाठक की साँस रोक कर उसे भगाये चलता है और गन्तव्य स्थान पर पहुँचकर ही उसको कुछ सोचने का कुछ हँसने का, कुछ रोने का अवकाश देता है ।

उपन्यास में लेखक प्रायः पात्र के जीवन की किसी महत्वपूर्ण अवस्था को लेकर ही चलता है ( यदि उसके जीवन के प्रारम्भ की नहीं ) और किसी महत्वपूर्ण अवस्था ही में उसका पर्यवसान कर देता है । प्रायः उसमें पात्र के जीवन का अधिकांश आ जाता है । कहानीकार के लिए पात्र के जीवन की कोई भी घटना महत्वपूर्ण है, बशर्त्ते कि वह उसको कहानी की गति देना जानता हो ।

पात्र-संख्या—कहानी के पात्रों की संख्या प्रायः सीमित होती है जब कि उपन्यास में इस पर कोई बन्धन नहीं है । उपन्यास के कुछ पात्र तो ऊपर से थोपे जान पड़ते हैं जिनका न मूल घटना से अनिवार्य लगाव होता है न पाठक के हृदय में पड़ने वाले प्रभाव से । कहानी के सभी पात्र घटना की गति के साथ

चलते हैं, सभी पात्रों को लेखक के उद्देश्य की पूर्ति में सहायक होना पड़ता है। उपन्यास के कुछ पात्रों के साथ आप खेल सकते हैं, कहानी के पात्र आपको खिला देंगे, अपने साथ आपको खेलने नहीं देंगे। किन्तु उपन्यासकार अपने पात्रों को वर्णनाधिक्य से एक अजीब गम्भीरता प्रदान कर सकता है जिसका अवकाश कहानी में नहीं होता। लेखक यदि ऐसा करेगा तो वह कहानी को बोझिल, अरुचिकर तथा अप्रभावशील बनाकर रख देगा। उपन्यास अपने पात्रों के जीवन में न जाने कितने ही परिवर्तन ला सकता है जबकि कहानी इसी में अपनी सफलता समझती है कि पात्र के जीवन में कम से कम परिवर्तन लाकर भी वह उसके चरित्र को किस कौशल से गुम्फित कर सकती है। उपन्यासकार को यह छूट है कि वह एक चरित्र की जितनी सारी विशेषताएँ हो सकती हैं उन्हें अपनी रचना में मुकुलित करें, कहानी लेखक यह देखेगा कि एक चरित्र की कुल मिलाकर एक या दो विशेषताएँ ही उद्देश्य को प्रकाशित करने में समर्थ हैं या नहीं।

**मञ्च-परिवर्तन**—उपन्यास पढ़ते पढ़ते कभी कभी हम देखते हैं कि एक पूरा का पूरा दृश्य मञ्च पर से सहसा गायब हो गया और उसके स्थान पर बिलकुल नया, कोई और ही दृश्य आगया। फिर थोड़ी देर तक उस दृश्य के पात्रों से हमें परिचय करना पड़ता है। और हम उनके चरित्रों की विशेषताओं को समझ ही नहीं पाते हैं कि वे पात्र भी अकस्मात् विलीन हो जाते हैं और फिर हमारे पुराने परिचित पात्र हमारे बीच में आ घमकते हैं। यह बात केवल पात्रों तक ही सीमित नहीं रहती, अपितु घटनाओं, स्थानों, एवं समय के साथ भी घटती है। इसे हम देश काल का व्यतिक्रम कहते हैं। इससे संवेदना की एकता पर आघात पड़ता है वास्तव में अनेक भिन्न भिन्न संवेदनाएँ काल-काल पर बनती बिगड़ती जाती हैं। कभी कभी घटना या पात्र एक स्थल पर आकर रुक भी जाते हैं, अर्थात् उपन्यास के बीच में ही लेखक की कोई महत्त्वपूर्ण अवस्था समाप्त हो जाती है। इसी प्रकार उपन्यास का कोई पात्र बीच में ही मञ्च पर से सर्वदा के लिए विलीन हो जाता है। इससे या तो घटना या उद्देश्य की एकता नष्ट हो जाती है अथवा यह सिद्ध होता है कि अमुक पात्र, अथवा घटना की अमुक अवस्था, निष्क्रिय अथवा अनुपादेय थी।

कहानी को एक संवेदना निभाने के लिए यह देखना होता है कि उसका कोई भी तत्त्व घटना अथवा पात्र की तो कौन बात, भाषा का एक भी वाक्य निष्क्रिय अथवा उपयोग हीन नहीं है, कहानी-पाठक के मस्तक पर भार बनकर नहीं बैठता और अपना उद्देश्य पूरी सफलता के साथ प्राप्त करता है। संवेदना

को दृष्टि से यह अन्तर महत्वपूर्ण है ।

लम्बाई—कहानी की तुलना में उपन्यास की लम्बाई प्रसिद्ध ही है । उनमें कोई समता हो ही नहीं सकती । बात भी ठीक है । जब उपन्यास लिखने वाले को यह छूट है कि वह चाहे जितना लिखे, अपनी रचना का कलेवर चाहे जितना बढ़ावे, तो वह क्यों अपनी मक्खीचूस वृत्ति का परिचय देगा ? वह तो अपने प्रत्येक वर्णन को खूब बढ़ा-चढ़ा कर लिखेगा ताकि पाठक उसे कलम तोड़ने का तमगा दे सके । जब वह प्रकृति वर्णन करने बैठेगा तो अपने हृदय की सारी भावुकता और मस्तिष्क की सारी कल्पना को कागज पर अनायास उड़ेल देगा । जब वह किसी पात्र की विशेषताओं का परिचय देन लगेगा तो अपने सारे उपाजित अनुभवों को आपके सामने रखन में कोई कसर नहीं रक्खेगा । जब किसी पराकाष्ठा पर अपनी घटना को पहुँचाने लगेगा तो अस्वस्थ से अस्वस्थ, भयङ्कर से भयङ्कर स्थिति को भी 'स्वभाव' में परिवर्तन करने का प्रयत्न करेगा । वह चाहेगा तो किसान को सातबे आसमान पर चढ़ा देगा, नहीं तो उसकी मिट्टा पलाद करने में भी हानता अनुभव नहीं करेगा । बात यह नहीं है कि उपन्यासकार सदा पाठक निरपेक्ष होता है, वह अपने प्रभाव का नहीं जानता या उसको उपयोग में लाने की आवश्यकता अनुभव नहीं करता । ठीक इसके विपरीत वह पाठक के मस्तक की सिलवटों का भली भाँति भाँपता है, उनसे भय खाता है और उनकी रचि के अनुरूप ही प्रदर्शन करता है । किन्तु उसको सिद्धान्त रूप से विस्तार का अवकाश है और यदि वह उसे प्रयुक्त करना जानता है तो उससे पुरा लाभ उठाता है । इसलिए उपन्यास आमतौर पर भारी और लम्बे होते हैं । यह बात और है कि आजकल के उपन्यासों के लिए यह विस्तार-वृत्ति कोई विशेष आकर्षण की बात नहीं है ।

किन्तु कहानी का भारी होना ही पाठक के लिए भारस्वरूप है । वह छोटी होती है, छोटी सा होती है, बस । आप उसे माप कर भले ही मत रखिए, किन्तु विश्वास रखिए कि वह छोटी हो होती है । अंग्रेजी में कहानी का नाम ही Short story अर्थात् छोटी कहानी है । उसके सारे तत्व मर्यादित होते हैं । जैसे, कहानी के पात्र किसी रेस्तरा की घूमिल सन्ध्या में इधर-उधर की गपशप नहीं करते हैं, और न किसी राजनैतिक रङ्गमञ्च पर घण्टों तक चलने वाले व्याख्यानवाजी हा । वे तो न जाने किस लोक के प्राणी हैं कि आते हैं तो दिखलाई नहीं पड़ते और कुछ देर ठहर कर आपके कानों में कुछ जरूरी सी बात कह कर, जो आपके इर्दगिर्द बहुत समय तक गूँजती है, चले जाते हैं । वे आपसे बात नहीं भी करेंगे तो भी कुछ इस ढङ्ग से पेश आयेंगे कि आपको अपने

द्वारा उन्हें भुलाया जाना मँहगा पड़ता है, आपका ध्यान बरबस उनकी ओर आकर्षित हो जाता है। आप अपने ओठों तक अंगुली ले जाकर कुछ सोचने भी लगते हैं। वे आपसे कुछ माँगते नहीं, फिर भी आप उन्हें कुछ देने को तैयार हो जाते हैं। उन्हें अपना बना लेने की चेष्टा सी करते हैं। कहानो के आगे आकर पाठक की स्थिति निश्चित रूप से असहाय सी हो जाती है। यह तभी हो सकता है जब कि कहानी उतनी ही लम्बी हो जिसे देख कर पाठक किसी प्रकार का सिर दर्द अनुभव न करे। आखिर तो कहानी आपकी एक सहृदय मित्र है।

लेकिन कभी-कभी कहानी इतनी लम्बी हो जाती है कि केवल संक्षिप्तता के विचार से उसे देखा जाय तो वह हमें उपन्यास सा लगे। कई लोग ऐसे साहित्य को उपन्यास और कहानी के बीच की कोई वस्तु मानते हैं। इस विषय में उनका प्रधान तर्क यह होता है कि न तो ऐसी वस्तु कहानी की भाँति संक्षिप्त है, न उपन्यास जैसी विशाल काय ( ध्यान रखना चाहिए कि उनकी दृष्टि में उपन्यास के लिए विशालकाय होना आवश्यक है। ) इस विषय में हम यही कहेंगे कि इस प्रकार का कोई साहित्य या तो कहानी ही हो सकता है वा उपन्यास ही और या दोनों ही नहीं, क्योंकि इसमें प्रायः उपन्यास के सभी तत्त्व भली-भाँति नहीं पाये जाते और कहानी की परिभाषा में वह इस प्रकार नहीं आता कि इसमें अनेक प्रभावों का घपला होता है। अतः इस प्रकार के असिद्ध विषयों को पहले तो उपन्यासों के तत्त्वों से मिला लेना चाहिये ( जिनका कि यहाँ विवेचन करना उचित नहीं ) और उस मिलाप की असफलता में उसे असफल कहानी का नाम दे देना चाहिये। इस प्रकार के साहित्य से हमें सर्वदा सजग रहना चाहिये और यह देखते रहना चाहिए कि जितना कूड़ा-करकट कम भरे उतना हो अच्छा है।

**पराकाष्ठा**—कहानी और उपन्यास के वैधानिक अन्तर की कुछ चर्चा ऊपर कर दी गई है। जिस प्रकार कहानी का प्रत्येक अनुच्छेद लेखक द्वारा डाले जाने वाले प्रभाव का ओर संकेत करता है उसी प्रकार उपन्यास का प्रत्येक प्रकरण लेखक के उद्देश्य में सहायक होता है। मूल रूप में दोनों की घटना एक दिशा में हो बढ़ती है और कुछ दूर जाने पर एक ऐसा स्थल आता है जिसे पराकाष्ठा कहते हैं। यहाँ हमें उपन्यास और कहानी में हल्का सा भेद मालूम पड़ता है। कहानी की पराकाष्ठा यदि एक पहाड़ की चोटी है तो उपन्यास का पराकाष्ठा एक फीला हुआ पठार। बरमावस्था तक आने के उपरान्त घटना का सारी रोचकता एक पूर्ण विराम को प्राप्त हो जाती है और उसे या तो अविलम्ब

मुड़ना पड़ता है या तत्काल समाप्त होना पड़ता है। उपन्यास के लिए यह बात आवश्यक नहीं कि उसकी घटना चरमावस्था तक आने के साथ ही समाप्त हो जाय। उपन्यासकार अपनी रचना को चरमावस्था के उपरान्त उस स्थल तक ले जा सकता है जहाँ वह समझता है कि उसका उद्देश्य पूर्ण होना चाहिये। फिर भी यह निश्चित है कि चरमावस्था की स्थितियाँ कहानी और उपन्यास की अन्तिम गति को निश्चित एवं अभिव्यक्त करने के लिए होती हैं।

आदर्श—एच० जी० वेल्स ने उपन्यास और कहानी की वस्तु को लेकर एक उल्लेखनीय मत का प्रतिपादन किया है। वे मानते हैं कि उपन्यास में आदर्श-तत्त्व का आना अनिवार्य है, जबकि कहानी में ऐसा नहीं है। वे लिखते हैं कि यदि उपन्यासकार निष्पक्ष होने की चेष्टा या प्रदर्शन भी करे तो भी वह अपने पात्रों को आदर्श उपस्थित करने से नहीं रोक सकता और जैसा कि लोग कहते हैं, वह पाठकों के मस्तिष्क में विचार दूँसे वगैरें नहीं रह सकता। स्मरण रखना चाहिये कि वेल्स एक उच्च स्तर के यथार्थवादी साहित्यकार हैं और उनकी ओर से जब इस प्रकार के गम्भीर मत हमारे समक्ष आते हैं तो हम उन पर विचार किए बिना नहीं रह सकते। हमारी व्यक्तिगत धारणा है कि विद्वान लेखक के इस मत में पर्याप्त बल है। कारण यह है कि जीवन का क्षेत्र इतना व्यापक है कि उसे लेकर उपन्यासकार उसके अभाव असमर्थताओं पर, असुन्दर-अशिव पक्ष पर, विचार किए बिना सफल नहीं हो सकता। और जैसा कि पहले प्रकरण में कहा जा चुका है यह मनुष्य मात्र की स्वाभाविक प्रवृत्ति है कि वह आदर्श की ओर झुकने की लालसा सदैव रखता है। वैसे उपन्यासकार यदि केवल अशिव अमरणीय क्षेत्र का उद्घाटन भर करके रह जाय और आदर्श को केवल आदर्श के कारण नहीं ले तो वह सच्चे अर्थों में यथार्थवादी ही नहीं हो सकता। इसलिए यह स्वाभाविक है कि उपन्यास में आदर्श-तत्त्व का प्रस्फुटन अनिवार्य हो। किन्तु विषय प्रतिपादन की दृष्टि से कहानी का क्षेत्र इतना संकुचित है कि उसे इन विषयों पर गम्भीरतापूर्वक विचारने का समय नहीं मिलता। अतएव उसके सम्बन्ध में आदर्श यथार्थ का प्रश्न उतने महत्त्व का नहीं।

कुतूहल—जैसा कि आगे देखा जायगा, कहानी में Suspense अर्थात् आनाश्रितता का एक बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान है। इसमें कहानी का वातावरण धीरे-धीरे संकुचित हो जाता है (जब कि उपन्यास में वातावरण क्रमशः प्रस्फुटित होता जाता है) कहानी और उपन्यास का एक और महत्त्वपूर्ण अन्तर—जैसे हम धीरे-धीरे किसी ऊँचाई पर चढ़ने जा रहे हों—जितना ऊँचा हम आते हैं उतना ही हमारा दम फूलता जाता है। 'न जाने क्या होगा' यह

वाच्य यदि सब से अधिक तीव्रता के साथ साहित्य के किसी अङ्ग में घटित हो सकता है तो वह कहानी में ही। अनिश्चितता का यह वातावरण कहानी के प्रायः अन्त में जाकर समाप्त हो जाता है।

कुछ विद्वान् आलोचकों का मत है कि केवल इसी अनिश्चितता के आधार पर हम कहानी को उपन्यास से विभक्त कर सकते हैं। देखने की बात यह है कि उक्त आलोचक उपन्यास में अनिश्चितता की स्थिति ही नहीं मानते। इस सम्बन्ध में यह निवेदनीय है कि उपन्यास में अनिश्चितता का वातावरण सर्वथा न हो ऐसी कोई बात नहीं है। किन्तु जिस ढङ्ग से—जिस छोटे व्यास के अन्तर्गत कहानी में अनिश्चितता का उपचार होता है। उसी ढङ्ग से उपन्यास में नहीं होता। आप किसी ताल के प्रशान्त जल में एक कङ्कड़ फोकए। जिस स्थान पर वह कङ्कड़ गिरता है उस स्थान को केन्द्र मानकर ताल का जल बाहर की ओर फैलता मालूम पड़ता है और कुछ देर में जल पुनः शान्त हो जाता है। उपन्यास की अनिश्चितता ठीक इसी भाँति विस्तारोन्मुख होती है। वह किसी स्थान से प्रारम्भ होती है और उत्तरोत्तर अवस्थाओं में फैलती जाती है, अर्थात् निश्चितता में, 'किमस्ति' से 'सोऽह' में परिवर्तित हो जाती है। (सहृदय पाठक ध्यान रखें कि सोहं की सच्ची स्थिति को पहुँचते पहुँचते पात्र का जीवन कितना मुक्त या विस्तृत हो जाता है।)

कहानी की अनिश्चितता ठीक इसके विपरीत केन्द्रोन्मुख होती है। वह भ्रमवात की भाँति होती है जो किसी प्रशान्त जल के अन्दर कुछ काल के लिए एक वृत्त बना लेता है जो क्रमशः परिधि से केन्द्र की ओर लीन हो जाता है और अन्त में केन्द्र मात्र रह कर स्वयं समाप्त हो जाता है।

इस विषय में एक बात और ध्यान में रखनी चाहिये कि अनिश्चितता का सम्बन्ध प्रधानतया घटना से होता है और नवीनतम प्रणाली की कहानी के लिए कुछ लोगो का ऐसा विश्वास है कि उसमें घटना की प्रधानता नहीं होनी चाहिए। आज के कहानीकार मनुष्य का मनोविश्लेषण करने में अधिक महत्त्व समझते हैं। (ओचित्य अनौचित्य का यह कोई प्रश्न नहीं है) और घटना की प्रधानता न होने से किसी न किसी कहानी में घटना केवल नाम मात्र की होने से हमें यह देखने को मिलता है कि कहानी में अनिश्चितता की बात बिल्कुल ही नहीं आती। इसके विपरीत उपन्यास में घटना का निश्चय ही एक प्रमुख स्थान है और श्लेषक आकर्षण निष्पत्ति के लिए यह चेष्टा करेगा कि वह उसमें अनिश्चितता का पूरा विकास करे। उक्त विवेचना से स्पष्ट हो जायगा कि कहानी और उपन्यास में अनिश्चितता को लेकर उक्त आलोचकों के मत के अनु-

रूप कोई अन्तर नहीं सिद्ध किया जा सकता। यह स्वीकार किया जाता है कि अनिश्वितता का किसी कथालखन की सुन्दरता में अवश्य ही एक बड़ा योगदान है।

नाटक और कहानी—उपन्यास और कहानी में भेद करते समय एक बड़ी कठिनाई यह होती है कि हमारे प्राचीन साहित्य में उपन्यास नाम का कोई साहित्य नहीं मिलता ! किन्तु नाटक के विषय में ऐसा नहीं है। संस्कृत साहित्य में आलोचक और कवि दोनों नाटक के पीछे जितने हाथ धोकर पड़े हैं उतने और किमी साहित्य के पीछे नहीं। इसका कारण केवल नाटक की व्यापकता ही हो सकती है। सैली की दृष्टि से अर्थात् संवाद और अभिनय के विचार से नाटक वास्तविक जीवन के जितना समीप पड़ता है उतना कहानी तो कथा, साहित्य का और कोई भी अङ्ग नहीं। सिद्धान्त यह है कि मनुष्य सामाजिक प्राणी है। उसमें दो गुण हैं। एक तो वह अकेला नहीं रहता और दूसरे वह चुप नहीं रहता। अपनी इस स्वाभाविक प्रवृत्ति के कारण वह निरन्तर औरों के सम्पर्क में आना रहता चाहता है और उससे अपने विचारों का, अनुभवों का, ज्ञान का, आलाप संलाप द्वारा आदान-प्रदान किया करता है। प्रत्येक अवस्था में अपनी वर्तमान स्थिति में, मनुष्य का क्रियाशील प्रत्यक्ष व्यक्तित्व प्रधान, एवं विचारशील परोक्ष व्यक्तित्व गौण रहता है। जो चित्रण उसके क्रियाशील प्रत्यक्ष व्यक्तित्व का किया जायगा वह सचमुच स्वाभाविक और सरल होगा, और कल्पना के आधार पर की गई उसके विचारशील व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति में संवाय और कोटिल्य रहेगी। एक स्वर्णकार अपने स्वाभाविक रूप में अपना उद्योग कर रहा है। उसके पास उसका दूसरा परिचित—मान लीजिये स्वर्णकार ही बैठा हुआ बीच बीच में उससे बात चीत करता जाता है। यह तो नहीं कहा जा सकता कि पहला या दूसरा स्वर्णकार अपने मस्तिष्क से अपने विचारों को निष्कृत कर बैठा है, किन्तु बात यह है कि हम उसके विचारों को ठीक ठीक समझ नहीं सकते जब तक कि वह उन्हें वाणी द्वारा या कार्यों द्वारा प्रत्यक्षतः अभिव्यक्त नहीं करदे। नाटक इसी पक्ष को लेता है। इसी कारण वह जीवन की वास्तविकता के अधिक समीप आ पड़ता है।

एकाङ्की नाटक—संस्कृत साहित्य के मनीषियों ने नाटक की इस व्यापकता को समझा था और उस पर खूब ध्यान किया। वहाँ नाटकों ने जिनका प्राचीन नाम 'रूपक' था उस भेद किए गए थे, यथा, नाटक, प्रकरण, भाण, व्यायोग, समवकार, डिम, ईहामृग, अङ्क, बीथी, और प्रहसन। इसके अतिरिक्त उपरूपकों के अठारह भेद हैं जिनके उल्लेख को यहाँ अवकाश नहीं है। नाटक के ये भेद करते समय इन बातों पर विचार किया गया है ;—

१—अङ्कों की संख्या ।

२—वस्तु ऐतिहासिक है या कल्पित ?

३—नायक किस वर्ग का है, और नायकों की संख्या ।

४—रस कौनसा है ?

इनके अतिरिक्त नाटकों में आकाश भाषित, स्त्री, पात्र और प्रतिनायक की भी व्यवस्था विशेष रूप से की गई है ।

संस्कृत में नाटक के विषय में जो और सूक्ष्मताएँ मिलती हैं वे हैं—  
अर्थप्रकृति, सन्धि विष्कम्भादि अर्थापेक्षक, आश्रय, अश्राव्य आदि कथोपकथन के भेद, नायकों के प्रकार आदि । संस्कृत में नाटक का स्थान क्या था इसका इसी बात से पता चल सकता है कि रस जो साहित्य का चरम लक्ष्य है उसकी उत्पत्ति पर भरत मुनि के नाट्यशास्त्र के एक छोटे से पद से ही शास्त्रीय दृष्टि-कोण से विचार होना प्रारम्भ हुआ ।

जैसा कि पहले प्रकरण में कहा जा चुका है, संस्कृत साहित्य के आलोचक बाह्य आकार-प्रकार पर अधिक ध्यान देते थे और फलतः नाटक के उक्त भेदों के जो आधार हैं उनमें भी एक अन्तर्दृष्टि का अभाव खटकता है । जो हो भाषा, व्यायोग, अङ्क, वीथी और प्रहसन की विशेषताएँ सापेक्षतः कहानी के अधिक निकट पड़ती हैं । ( सम्पूर्ण वृत्ति-मूलक होने के नाते नाटक और अंश-वृत्ति-मूलक होने के नाते एकाङ्की के साथ कहानी के सम्बन्ध पर आगे विचार किया जायगा । )

अङ्क संख्या	वस्तु	पात्र	रस	विशेषताएँ
भाग (उ० विषय विषमौषधम्, १ कपूरचरितम्)	०	१	हास्य	आकाशभाषित कल्पित, धूर्त
व्यायोग (उ० धनञ्जय विजय किंगताजुनीय )	१	एक अङ्क की कथा	०	वीर स्त्री पात्रों का अभाव
अङ्क (उ० शर्मिष्ठा ययाति)	१	प्रसिद्ध	गुणी नायक करुण	०
वीथी (उ० लीलामधुकर)	१	कल्पित	०	शृङ्गार—वीर ०
प्रहसन (उ० हास्य चूणामणि)	१	„	कल्पित हास्य	०

आज कहानी के लिए, वस्तु चाहे प्रसिद्ध हो चाहे कल्पित, पात्र चाहे धूर्त हों या सज्जन, रस चाहे शृङ्गार हो या वीरत्न, किसी प्रकार का अन्तर नहीं पड़ता । हमने ऊपर जो भाग आदि का तुलनात्मक अध्ययन किया है वह केवल इसी को ध्यान में रख कर कि उन सबकी अंक संख्या एक ही है । इसका आधार या तो संक्षिप्तता हो सकता है और या एक प्रभाव, कथवा दोनों । और



केवल इसी बल पर हम इन्हें कहानी के पड़ीसी मानने का आग्रह करते हैं। यह स्वीकार कर लेना चाहिये कि कहानी की भाँति इनमें पात्र, घटना आदि सभी आवश्यक तत्व विद्यमान हैं।

आज नाटक के दो स्वरूप ही जीवित हैं, जिनमें दोनों में युगानुरूप पर्याप्त संशोधन हुआ है—१—नाटक और २—एकांकी। ये दोनों परस्पर उसी प्रकार सम्बन्धित हैं जिन प्रकार उपन्यास और कहानी। अतः पहले नाटक के साथ कहानी की तुलना करने के लिए उपन्यास वाली तुलना पर दृष्टिपात कर लेना चाहिये क्योंकि उपन्यास के अनेक तत्व नाटक के तत्वों से मिलते हैं। यह कहना भी ठीक होगा कि नाटक और उपन्यास में जितना कुछ भी अन्तर है वह सब अन्तर नाटक और कहानी में है। गरज यह कि कहानी में कुछ और विशेषताएँ होती हैं जो उपन्यास में नहीं होतीं और फलतः नाटक में भी नहीं।

नाटक वृत्ति—कह चुके हैं कि नाटक विस्तार की दृष्टि से पहले प्रकार का साहित्य है तो कहानी दूसरे प्रकार का। अतः संवेदना को लेकर नाटक और कहानी में विशाल एवं स्पष्ट अन्तर है। कथानक की दृष्टि से नाटक में एक और विशेषता होती है कि उसमें उपकथाओं एवं मूल कथा की अनेक शाखाओं (अवस्थाओं) को बुरी तरह जकड़ दिया जाता है यद्यपि हमारे यहाँ कहीं-कहीं यह भी विधान है कि नाटक में एक अवधान घटना कहीं से उठ कर कहीं बीच ही में समाप्त हो जाती है। ऐसी घटना का नाम प्रकरी होता है। हमने ऊपर देखा है कि उपन्यास में भी ऐसी घटनाएँ होती हैं। घटना को लेकर तो हमारे यहाँ एक स्पष्ट निर्देश है कि नाटक की घटना दोहरी होती है, एक आधिकारिक और दूसरी प्रासङ्गिक। कहानी में ऐसा नहीं होता। पश्चिमी साहित्य के नाटक के 'मञ्चपूर्ण तत्व' और हमारे यहाँ के नाटक के 'संकट-तत्व' का सीधा सम्बन्ध घटना से है। चरम तक पहुँचते-पहुँचते पाठक यदि अनेक भूलभुलैयाँओं में न पड़े तो नाटककार निश्चय ही अपने आपको धन्य नहीं समझेगा। उपन्यास में भी ये तत्व किसी न किसी रूप में पाते हैं पर, किसी भी सम्प्रदाय ने इनका इस रूप में विवेचन नहीं किया। इसी प्रकार हमारे यहाँ घटना की पाँच अवस्थाएँ बताई गई हैं—प्रारम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियतासि और फलागम। पाश्चात्य साहित्य के ड्रामा में प्रायः यही अवस्थाएँ इस रूप में हैं। Exposition (पटोदघात), Incident (घटना का सूत्र), Rising Action (विकास), Climax (पराक्रांष्ट), Denouement (निगति), Catastrophe (परिणाम)। कहानी से इनका कोई बहिष्कार नहीं है। किन्तु साथ ही वह

प्रार्थना करती है कि ये इसे बोझिल न बना दे। सच बात तो यह है कि जिस प्रकार छोटे से शरीर में भारी आभूषण शोभा नहीं देते इसी प्रकार कहानी की घटनाओं में इन उतार-चढ़ावों का सम्मान नहीं है। वह तो इनकी छोटी होती है कि वह पाठक को पना हा लगने नहीं देती कि एक अवस्था से दूसरी अवस्था पर अन्तर्वर्तन कब हुआ। साधारण तौर पर पाठक को या तो चरम का अनुभव होता है, या अन्त का।

घटना—फिर भी व्यवस्थित रूप से कहे तो कहानी में घटना की ये अवस्थाएँ इस प्रकार से आती है—

१—उसमें प्रायः सूत्र का पता नहीं रहता।

२—विकास सीधा तीसरी अवस्था को जाता है और बिल्कुल सरल (Smooth) होता है।

३—नाटक का प्रधान आकर्षण फलागम या Catastrophe में रहता है, कहानी का चरम में। कभी कभी कहानी में चरम तक के दर्शन नहीं होते।

४—निगति और परिणाम नाम की कोई स्पष्ट अवस्थाएँ नहीं होती। चरम के होने की अवस्था में तो कहानी को चरम आते ही उसके ठीक पश्चात् रुक जाना पड़ता है, और चरम के न होने की स्थिति में लेखक हमें एक ऐसे स्थल पर छोड़ देता है जिसकी कोई विशेषता नहीं होती। (देखिए श्री अज्ञेय की 'रोज' शीर्षक कहानी)।

यह कहे तो कदाचित् आपत्ति की कोई बात नहीं है कि जिस प्रकार नाटक में इन अवस्थाओं का आधार सङ्घर्ष या सङ्कट है उसी प्रकार कहानी की घटना का आधार अनिश्चितता (Suspense) है। वैसे 'सङ्घर्ष' कहानी का एक प्राण-तत्व है।

सङ्कलन त्रय—नाटक में देश काल के व्यवधान के निराकरण के लिए जिस प्रकार सङ्कलन त्रय की व्यवस्था है, इसी प्रकार कहानी में भी। वास्तव में कहानीकार अपने वातावरण में देशकाल का व्यतिक्रम आने ही नहीं देता। नाटक में इसका उद्देश्य होता है "स्वाभाविकता", कहानी में इसका उद्देश्य होता है "प्रभावक्य"।

जो बात हमने कहानी के अनुच्छेदों की तुलना में उपन्यासों के प्रकरणों की कही है, वही बात संकेत रूप में हमें नाटक के अङ्कों के विषय में कहना चाहिए; यद्यपि संस्कृत के पण्डितों ने नाटक के अङ्कों को वस्तु की अवस्थाओं से जैसा बाँध दिया है वैसे कोई बन्धन कहानी के अनुच्छेदों के विषय में हितकर

नहीं हो सकता, यह स्पष्ट है, क्योंकि कहानी के अनुच्छेदों का क्रम वैज्ञानिक नहीं होता ।

उद्देश्य—हमारे यहाँ के प्राचीन नाटको का वातावरण प्रायः व्यक्तिगत होता था और नायक का भाव स्वार्थसिद्धि ही रहता था । इसलिए आदर्श का कोई प्रश्न ही नहीं उठता । किन्तु आज के नाटको का दृष्टिकोण व्यापक हो चला है और लेखक का उद्देश्य प्रायः सामूहिक समस्याएँ चित्रण करना होता है । उनमें अवश्य ही शिक्षा को बू कुछ न कुछ अंशों में रहता है । किन्तु इधर पश्चिम में कुछ ऐसे नाटक भी लिखे गये जिनका आधार मनोविश्लेषण रहा । इस दृष्टिकोण को लेकर कहानी ठीक नाटक के समीप जा पड़ता है । निष्कर्ष यह है कि जिस प्रकार नाटक में आदर्शवाद की अनिवार्य आवश्यकता नहीं होती उसी प्रकार कहानी में भी नहीं होती । इस सम्बन्ध में ऊपर दो स्थलों पर पर्याप्त प्रकाश डाला जा चुका है ।

मूल मनोवृत्तियाँ—नाटक के मूल में ये मनोवृत्तियाँ काम करती हैं, ऐसा माना गया है—

१. अनुकरण ।
२. पारस्परिक परिचय द्वारा आत्मा का विस्तार ।
३. जाति की रक्षा ।
४. आत्माभिव्यक्ति ।

कहानी भी एक प्रकार का अनुकरण है, यद्यपि नाटक और कहानी के “अनुकरण” में शैली सम्बन्धी भेद होता है । जीवन की जिस व्याख्या के अनुसार, पारस्परिक परिचय द्वारा आत्मा का विस्तार नाटक का उद्देश्य होता है वही व्याख्या मूल रूप में कहानी साहित्य में विद्यमान है । सामाजिक जीवन के अधुनातन सर्वतोमुखी विकास को देखते हुये “जाति की रक्षा” को हम नाटक के मूल की शाश्वत (Fundamental) मनोवृत्ति नहीं मानते । अतः कहानी के सम्बन्ध में इस पर विचार करने की आवश्यकता ही नहीं है । आत्माभिव्यक्ति एक अस्पष्ट विषय है और नाटक के विषय में यदि घट सकता है तो उसी सफलता के साथ कहानी के विषय में ।

नाटक के तत्त्व—अब हम एक आवश्यक बात पर आते हैं । नाटक के तत्त्वों में (१) अभिनय तथा (२) संवाद, ये प्रधान माने गये हैं । कुछ पण्डित नाटक के पात्रों के विषय में ऐसा कहते हैं कि उनका व्यक्तित्व मौलिक होता है, यह उनकी विशेषता होती है । इस पर नीचे की पांक्तियों में विचार किया जायगा ।

अभिनय—सम्पूर्ण 'अभिनय' में से संवाद निकाल देने पर (अ) रङ्गमञ्च (आ) सामाजिकों के सामने पात्रों की व्यक्तिगत उपस्थिति एवं (इ) पात्रों की मुद्रा, ये तीन शेष रह जाते हैं। रङ्गमञ्च को यदि गहराई से, नाटक की ( जो मनुष्य-नामवारी वास्तविक प्राणियों के क्रीड़ा-कलाओं का रूपक है ) भूमिका में देखा जाय, जो जीवन-सापेक्ष साहित्य का सच्चा दृष्टिकोण है, तो अनुभव होगा कि प्रस्तुत नाटक के रङ्गमञ्च में विधान की दृष्टि से खूब बनाव-दिखाव है ताकि सजग पाठक या सामाजिक उसकी अस्वाभाविकता पर तत्काल, किञ्च, पहुँचे हो नाक भौं सिकोड़ने लगता है। रङ्गमञ्च प्रधान रूप से 'देश' का प्रतीक है ( जिस प्रकार नाटक की वस्तु, पात्रों के बातचीत की शैली आदि 'काल' की प्रतीक है ) इस बात को लेकर नाटक के रङ्गमञ्च में एक और बड़ी कमी आती है कि उसमें 'देश' की सारी विशेषताएँ जैसे किसी स्थान पर भारी आग लग जाना, किसी ऊँचे पहाड़ का दृश्य जिस पर से झरना गिर रहा है, मीनों तक चलने वाली लम्बी हरियाली, नहीं चित्रित हो सकती है। इस असम्भाव्यत्व का एक कारण यह है कि रङ्गमञ्च की क्षमता स्थल और व्यवहार की दृष्टि से सीमित होती है। विज्ञ पाठकों को यह ज्ञात है कि भारतीय रङ्गमञ्च पर मृत्यु, दाह, आदि के दृश्य आदर्श की दृष्टि से वर्जित भी हैं, जो कि नाटक की स्वाभाविकता पर एक और आघात है। इस प्रकार यह कहना दम्भ है कि नाटक इस लिए सफल और स्वाभाविक होते हैं कि उनमें जीवन का सबसे अधिक समीप से किया हुआ अनुकरण मिलता है।

कहानी आदि ऐतिहासिक प्रणाली वाले कथा-साहित्य के विषय में निष्पक्ष दृष्टि से कहा जा सकता है कि उनमें न तो मञ्च का कृत्रिम स्वरूप होता है और न उसके 'देश' की कोई व्यावहारिक या अवकाश सम्बन्धी सीमाएँ होती हैं। अनुकूल प्रत्यक्ष की जो कमियाँ होती हैं उनकी पूर्ति आसानी से इन प्रकार के साहित्य में कल्पना द्वारा करली जाती है। अतः एक सम्पूर्ण चित्र पाठक के सामने आ जाता है।

मुद्रा—यह मानी हुई बात है कि प्राचीन प्रणाली के 'नाटकों में' हाथ-पैर पछाड़ने वाले जो पात्र होते थे ( जिसके दर्शन आज भी कहीं-कहीं गाँवों अथवा कस्बों में होने वाली रामलीलाओं आदि में हो जाते हैं ) उनका महत्त्व आज व्यावहारिक दृष्टि से नहीं है। यहाँ फिर सहज स्वाभाविकता का प्रश्न आता है। तब निष्कर्ष यह निकलता है कि स्वाभाविक आलाप-संलाप के प्रसङ्ग में मुद्रा का कोई विशेष महत्त्व नहीं है, खास करके जबकि एक साधारण नाटक में केवल विशेष मुद्राओं, जैसे विलाप, ह्रास्य, आदि द्वारा रस सृष्टि का अवसर

अपेक्षाकृत बहुत कम रहता है ।

पात्रों की व्यक्तिगत उपस्थिति और मुद्रा के सम्बन्ध में भी दृश्य तत्त्व के विषय में वही बात कही जा सकती है, जो रङ्गमञ्च के सम्बन्ध में ।

संवाद—(२) कहानी की परिभाषा देते समय यह संकेत कर दिया गया है कि नाटक का ढाँचा कथोपकथन है, जिसका तात्पर्य यह है कि उसी के द्वारा नाटक की सारी वस्तु, उसके उद्देश्य आदि अभिव्यक्त होते हैं । यह नाटक की एक मुख्य विशेषता होती है जो उसे अन्य साहित्यों से भिन्न करती है । कहानी में भी संवाद होते हैं । यद्यपि अनिवार्यतः नहीं । जहाँ तक संवादो के उद्देश्य का प्रश्न है, कहानी और नाटक दोनों के संवाद कभी घटना का अनुकरण करते दिखावा पड़ते हैं, कभी वातावरण बनाते हुए । किन्तु दोनों के संवादों में क्या भिन्नता है यह बात एक नाटक और एक नाटकीय शैली पर लिखी गई अर्थात् केवल कथोपकथन वाली, एक कहानी को साथ-साथ पढ़ लेने से स्पष्ट हो जायगी । यह स्वीकार कर लेना चाहिए कि यह अन्तर अधिक विराट नहीं है । वैसे यद्यपि कहानो के संवादो का उत्तरदायित्व उसके शेष भाग द्वारा बंट जाता है, फिर भी कहानी में जो कुछ भी संवाद होते हैं उनका कहानी में एक विशेष महत्व है । इस पर कहानी के तत्त्वो वाले प्रकरण में अधिक विचार किया जायगा । विस्तार को लेकर कहानी और नाटक में जो भेद किया जाता है उसका उचित अंश तत्त्वों के साथ संवाद तत्त्व को भी मिलता ही है ।

व्यक्तित्व—कहा जाता है कि नाटक के पात्रों का व्यक्तित्व उनका अपना होता है, लेखक का नहीं । इसका साधारण अर्थ यहो हा सकता है कि कहानो आदि में लेखक को स्वतन्त्र रूप से पात्रों के चरित्र की तथा और भी अनेक वस्तुओं की आलोचना का अवकाश मिलता है । नाटक में उसी को एक पात्र दूसरे पात्र के प्रति परोक्ष-अपरोक्ष रूप में अथवा लेखक स्वयं उसी पात्र की बातचीत एवं गतिविधियों द्वारा कर देता है । आखिरकार कहानो और नाटक दोनों के पात्र हैं तो लेखक के ही मानस पुत्र ।

कहानी की परिभाषा करते समय बड़े बड़े विद्वानों ने इस बात पर जोर दिया है कि कहानी में एक प्रकार का नाटकीय अभिव्यञ्जना पाई जाती है । यदि इस बात में बल है तो निस्सन्देह कहानी और नाटक की आत्मीयता में अधिक गहराई आ जायगी । जहाँ तक अनुमान लगाया जा सकता है नाटकीय अभिव्यञ्जना का सम्बन्ध कहानी को पराकाष्ठा एवं उसी की अनिश्चितता से ही है । इन पर ऊपर उपयुक्त विवेचन हो चुका है ।

अभिनय—सम्पूर्ण 'अभिनय' में से संवाद निकाल देने पर (अ) रङ्गमञ्च (आ) सामाजिकों के सामने पात्रों की व्यक्तिगत उपस्थिति एवं (इ) पात्रों की मुद्रा, ये तीन शेष रह जाते हैं। रङ्गमञ्च को यदि गहराई से, नाटक को ( जो मनुष्य-नामवारी वास्तविक प्राणियों के क्रीड़ा-कलाओं का रूपक है ) भूमिका में देखा जाय, जो जीवन-सापेक्ष साहित्य का सच्चा दृष्टिकोण है, तो अनुभव होगा कि प्रस्तुत नाटक के रङ्गमञ्च में विधान की दृष्टि से खूब बनाव-दिखाव है ताकि सजग पाठक या सामाजिक उसकी अस्वाभाविकता पर तत्काल, किञ्च, पहुँचे हो नाक भौं सिकोड़ने लगता है। रङ्गमञ्च प्रधान रूप से 'देश' का प्रतीक है ( जिस प्रकार नाटक की वस्तु, पात्रों के बातचीत की शैली आदि 'काल' की प्रतीक है ) इस बात को लेकर नाटक के रङ्गमञ्च में एक और बड़ी कमी आती है कि उसमें 'देश' की सारी विशेषताएँ जैसे किसी स्थान पर भारी आग लग जाना, किसी ऊँचे पहाड़ का दृश्य जिस पर से झरना गिर रहा है, मीनों तक चलने वाली लम्बी हरियाली, नहीं चित्रित हो सकती है। इस असम्भाव्यत्व का एक कारण यह है कि रङ्गमञ्च की क्षमता स्थल और व्यवहार की दृष्टि से सीमित होती है। विज्ञ पाठकों को यह ज्ञात है कि भारतीय रङ्गमञ्च पर मृत्यु, दाह, आदि के दृश्य आदर्श की दृष्टि से वर्जित भी हैं, जो कि नाटक की स्वाभाविकता पर एक और आघात है। इस प्रकार यह कहना दम्भ है कि नाटक इस लिए सफल और स्वाभाविक होते हैं कि उनमें जीवन का सबसे अधिक समीप से किया हुआ अनुकरण मिलता है।

कहानी आदि ऐतिहासिक प्रणाली वाले कथा-साहित्य के विषय में निष्पक्ष दृष्टि से कहा जा सकता है कि उनमें न तो मञ्च का कृत्रिम स्वरूप होता है और न उसके 'देश' की कोई व्यावहारिक या अवकाश सम्बन्धी सीमाएँ होती हैं। अनुकृत प्रत्यक्ष की जो कमियाँ होती हैं उनकी पूर्ति आसानी से इन प्रकार के साहित्य में कल्पना द्वारा करली जाती है। अतः एक सम्पूर्ण चित्र पाठक के सामने आ जाता है।

मुद्रा—यह मानी हुई बात है कि प्राचीन प्रणाली के 'नाटकी में' हाथ-पैर पछाड़ने वाले जो पात्र होते थे ( जिसके दर्शन आज भी कहीं-कहीं गावों अथवा कस्बों में होने वाली रामलीलाओं आदि में हो जाते हैं ) उनका महत्त्व आज व्यावहारिक दृष्टि से नहीं है। यहाँ फिर सहज स्वाभाविकता का प्रश्न आता है। तब निष्कर्ष यह निकलता है कि स्वाभाविक आलाप-संलाप के प्रसङ्ग में मुद्रा का कोई विशेष महत्त्व नहीं है, खास करके जबकि एक साधारण नाटक में केवल विशेष मुद्राओं, जैसे विलाप, हास्य, आदि द्वारा रस सृष्टि का अवसर

अपेक्षाकृत बहुत कम रहता है।

पात्रों की व्यक्तिगत उपस्थिति और मुद्रा के सम्बन्ध में भी दृश्य तत्त्व के विषय में वही बात कही जा सकती है, जो रङ्गमञ्च के सम्बन्ध में।

संवाद—(२) कहानी की परिभाषा देते समय यह संकेत कर दिया गया है कि नाटक का ढाँचा कथोपकथन है, जिसका तात्पर्य यह है कि उसी के द्वारा नाटक की सारी वस्तु उसके उद्देश्य आदि अभिव्यक्त होते हैं। यह नाटक की एक मुख्य विशेषता होती है जो उसे अन्य साहित्यों से भिन्न करती है। कहानी में भी संवाद होते हैं। यद्यपि अनिवार्यतः नहीं। जहाँ तक संवादों के उद्देश्य का प्रश्न है, कहानी और नाटक दोनों के संवाद कभी घटना का अनुकरण करते दिखाई पड़ते हैं, कभी वातावरण बनाते हुए। किन्तु दोनों के संवादों में क्या भिन्नता है यह बात एक नाटक और एक नाटकीय शैली पर लिखी गई अर्थात् केवल कथोपकथन वाली, एक कहानी को साथ-साथ पढ़ लेने से स्पष्ट हो जायगी। यह स्वीकार कर लेना चाहिए कि यह अन्तर अधिक विराट नहीं है। वैसे यद्यपि कहानी के संवादों का उत्तरदायित्व उसके शेष भाग द्वारा बंट जाता है, फिर भी कहानी में जो कुछ भी संवाद होते हैं उनका कहानी में एक विशेष महत्व है। इस पर कहानी के तत्त्वों वाले प्रकरण में अधिक विचार किया जायगा। विस्तार को लेकर कहानी और नाटक में जो भेद किया जाता है उसका उचित अंश तत्त्वों के साथ संवाद तत्त्व को भी मिलता है।

व्यक्तित्व—कहा जाता है कि नाटक के पात्रों का व्यक्तित्व उनका अपना होता है, लेखक का नहीं। इसका साधारण अर्थ यह हो सकता है कि कहानी आदि में लेखक को स्वतन्त्र रूप से पात्रों के चरित्र की तथा और भी अनेक वस्तुओं की आलोचना का अवकाश मिलता है। नाटक में उसी को एक पात्र दूसरे पात्र के प्रति परोक्ष-अपरोक्ष रूप में अथवा लेखक स्वयं उसी पात्र की बातचीत एवं गतिविधियों द्वारा कर देता है। आखिरकार कहानी और नाटक दोनों के पात्र हैं तो लेखक के ही मानस पुत्र।

कहानी की परिभाषा करते समय बड़े बड़े विद्वानों ने इस बात पर जोर दिया है कि कहानी में एक प्रकार का नाटकीय अभिव्यञ्जना पाई जाती है। यदि इस बात में बल है तो निस्सन्देह कहानी और नाटक की आत्मीयता में अधिक गहराई आ जायगी। जहाँ तक अनुमान लगाया जा सकता है नाटकीय अभिव्यञ्जना का सम्बन्ध कहानी को पराकाष्ठा एवं उसी की अनिश्चितता से ही है। इन पर ऊपर उपयुक्त विवेचन हो चुका है।

कहानी और एकाङ्की नाटक—जैसे उपन्यास और कहानी में कानान्तर में यत्किंचित् स्पष्ट विभाजन हो गया है उसी प्रकार नाटक और एकाङ्की नाटक का भी। ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाय तो प्रतीत होगा कि हमारे प्राचीन साहित्य में जो आख्यान मिलते थे, उपन्यास आज उन्हीं का विवर्द्धित रूप है। नाटक वहाँ अनेकाकी भी होते थे और एकांकी भी। किन्तु भाण आदि जिन एकांकियों का ऊपर परिचय दिया गया है उन एकांकियों से आज के एकांकियों में वस्तु आदि का वैशेष्य तो है ही, अङ्क के विषय में नाटककार के दृष्टिकोण में भी पर्याप्त अन्तर है। यह बात भी ठीक है कि यहाँ नाटक से एकाङ्की का अन्तरण नहीं हुआ जैसा कि पश्चिम में हुआ। ज्यों-ज्यों गल्पों का महत्व समझा जाने लगा त्यों-त्यों नाटक से क्रमशः एकाङ्कियों का विकास भी सरल होता गया। एक समय आया जब कि जन-जीवन की सुविधा को देखते हुए जो आदर्श कहानी का रक्खा गया वही एकाङ्की नाटक का भी। अतः कहानी के आदर्श पर एकाङ्की के विकास की भी एक निश्चित परम्परा है। इस पृष्ठभूमि को समझ लेने के बाद कहानी और एकाङ्की में परस्पर सम्बन्ध, अन्तर आदि का सूत्र ढूँढ़ना बहुत आसान हो जायगा।

विधान—नाटक के रूप में एकाङ्की और कहानी में क्या सम्बन्ध है इसे ज्ञात करने के लिए हमें उपरोक्त नाटक और कहानी वाले प्रसंगों को देख लेना चाहिये। शेष विषयों में विस्तार की दृष्टि से एकांका और कहानी एक ही वर्ग के साहित्य हैं। एकाङ्की का विधान कुछ इस प्रकार का होता है। या तो उसमें एक अङ्क के अन्तर्गत तीन-चार दृश्य होते हैं, जिनमें से कुछ में मञ्च-परिवर्तन होता है तथा कुछ में नहीं, या एक अङ्क के अन्दर एक ही लम्बा दृश्य होता है जिसमें सम्पूर्ण परिवर्तन की आवश्यकता नहीं हाती। कहानी में भी कुछ इसी प्रकार का विधान मिलता है। कहानियाँ ऐसा भी मिलती हैं जिनमें सोपान पाए जाते हैं, जिनमें से कुछ में दृश्य परिवर्तन हाता है, कुछ में वहीं दृश्य चलता है ( इसका मूल आधार पर आग विचार किया जायगा ) और ऐसी भी मिलती हैं जिनका क्रम साधा चलता है। पत्र-प्रणाली एवं डायरा प्रणाली को कहानियाँ प्रायः पहले प्रकार के अन्तर्गत आती हैं, किन्तु ऐसा भी देखा गया है कि कोई कहानी एक ही पत्र के अन्दर समेट कर बैठ गई है या किसी एक ही रोज के अनुभव का आधार बन गई है या बिलकुल साधा चलता गई है। इस दशा में वे ऐतिहासिक विधान ग्रहण कर लेती हैं, साथ ही ऐतिहासिक विधान की सारी स्वतन्त्रताएँ उन्हें प्राप्त नहीं हो सकती।

विषय—वैसे तो एकाङ्की को वस्तु कहानी का वस्तु का भाति हैं।



समाज का कोई भी क्षेत्र ले सकती हैं, किन्तु आज का नाटक इतनी उन्नति कर रहा है कि मनुष्य के मनोभावों का भी, जिनका रूपकात्मक अभिनय अत्यन्त कठिन है, चित्रण प्रायः पात्रों के रूपों में नाटकों और एकाङ्कियों में होने लगा है। एकाङ्कियों को यह सुविधा निश्चय ही अधिक उदारतापूर्वक प्राप्त है क्योंकि एक तो मञ्च आदि की आवश्यकताएँ उनमें इतनी विस्तृत नहीं होती और दूसरे उनमें भावात्मक चरित्रों की कल्पितता और तज्जन्य अरोचकता का भट से अनुभव नहीं होता।

शैली—शैली की दृष्टि के अतिरिक्त कहानी और एकाङ्की में और कोई प्रकार का अन्तर नहीं करना चाहिए।

आत्मकथा और कहानी—आत्मकथा एक प्रकार का रोचक निबन्ध है जिसका सम्बन्ध जीवन में होने वाली घटनाओं के ऐतिहासिक चित्रण से होता है। उसकी साहित्यिक रुचि-शीलता का सूत्र कदाचित् इस मानवीय मनोवृत्ति में है कि उसमें किसी इतर व्यक्ति के जीवन के सम्बन्ध की कोई विशेष अविवेक घटना होती है जिसको हम जानकर एक सापेक्षिक सुख की उपलब्धि करते हैं। यह स्मरण रखना चाहिये कि आत्मकथाएँ प्रायः वही अधिक प्रचलित होती हैं जिनमें लेखक की असफलताओं, अपूर्णताओं एवं उसके दुर्गुणों का यथातथ्य अङ्कन होता है।

आत्मकथा में दो तत्व प्रधानतया काम करते हैं। (१) घटना, (२) विभिन्न अनुभवों अनुभूतियों से पुष्ट चरित्र। पहले को आत्मकथा का बहिः पक्ष, तथा दूसरे को उसका अन्तर्पक्ष कह सकते हैं।

नायक—साहित्य के सभी रूपों में आत्मकथा एक सबलतम साहित्य है जिस में नायक की सैद्धान्तिक प्रधानता निर्भयता से स्वीकार की जा सकती है। गहराई से देखें तो आत्मकथा के रूप में साहित्य की एक मूल मनोवृत्ति, आत्माभिव्यञ्जन ने बड़े कौशल के साथ एक मोड़ लिया है। वस्तुतः आत्मकथा से ही उत्तर कर मनोवृत्ति इस रूप में शेष साहित्यों में आई है।

आपने 'मैं' वाली अनेक कहानियाँ पढ़ी होगी। ऐसी कहानियाँ प्राचीन काल से लिखी चली आती रही है। पाठकों को स्मरण होगा कि प्राचीन संस्कृत पण्डितों ने आख्यायिका के जो लक्षण गिनाये हैं उनमें "नायकेनैव वाच्या" एक प्रधान लक्षण है। इसका सम्बन्ध इसी शैली से है। इस प्रकार की कहानियाँ ऐसी भी होती हैं जिनमें वाचक अर्थात् नायक की स्थिति अन्य पात्रों के सम्बन्ध में प्रमुख होती है और शेष पात्र मूल संवेदना से उतना वास्ता नहीं रखते जितना स्वयं नायक। दूसरे प्रकार की कहानियाँ ऐसी होती हैं

जिनमें कहानी का कोई भी पात्र 'मैं' बनकर बोलने लगता है। तथा हमारे पात्रों की अवसरानुकूल 'वह', 'वे', 'आप' या 'तू' आदि सर्वनाम देकर पुकारता है। पहली कहानियों की भाँति न तो शेष पात्रों की नकेल ही उस 'मैं' के हाथ में होती है और न वस्तु की बागडोर ही। इस प्रकार के नायक प्रायः आधुनिकता की ओर झुके हुए होते हैं।

ऐसी कहानी का नायक चाहे सबल हो चाहे निर्बल, आत्मकथा का उससे सम्बन्ध तो है ही क्योंकि कम से कम शैली की दृष्टि से तो दोनों एक ही मार्ग का अनुसरण करती हैं।

किन्तु यह एक विडम्बना है कि आत्मकथा साहित्य की तुलना आत्मकथा प्रणाली की कहानियों से करके सन्तोष कर लिया जाय, क्योंकि इस प्रकार की कहानियाँ निश्चय ही कहानी-साहित्य के अधीन से अधिक की प्रति नहीं करतीं। उदारतावश हम इस प्रकार की कहानियों की कमियों पर दृष्टिपात करना भी छोड़ दें यह बात और है।

वृत्ति—कहानी का स्वरूप निर्धारित कर लेने के उपरान्त हम उस साहित्य को स्पर्श नहीं करते जिन्हें अभी-अभी हमने सम्पूर्ण वृत्ति-मूलक साहित्य की संज्ञा दी है। क्योंकि केवल यह कहने से कि कहानी विस्तार की दृष्टि से अमुक वर्ग का साहित्य है तथा अमुक साहित्य अमुक वर्ग का, कोई लाभ नहीं है। प्रस्तुत विवेचन के लिए हम पहले वर्ग के साहित्य के भी उसी अङ्ग को लेंगे जो विस्तार की दृष्टि से कहानी से मेल खाता हो।

जहाँ तक आत्मकथा का प्रश्न है, वह जीवन की एक परीक्षा है, सिंहावलोकन है। वह एक तो आलेख्य घटनाओं को सामने रखती है, फिर यह संकेत करती है कि अमुक घटना की अमुक अवस्था में लेखक का ( जो हमारे लिए 'अन्य पुरुष' से अधिक नहीं ) अपने प्रति, अथवा उन व्यक्तियों के प्रति, जिनके वह सम्पर्क में आया, क्या दृष्टिकोण रहा। यह कर चुकने के बाद ( ऐतिहासिक दृष्टि से नहीं वह कुछ स्थायी सिद्धान्तों को प्रकाश में लाने का ) प्रयत्न करती है, जो अमुक परिस्थिति में मनुष्य मात्र पर लागू होते हैं।

वस्तु—ऊपर साहित्य के भेद करते समय हमने वस्तु की दृष्टि से आत्मकथा को उस वर्ग में रखा जिसका आधार अकल्पित कथा है, तथा कहानी को कल्पित या कल्पित-अकल्पित कथा वाले वर्ग में। किन्तु जहाँ सिद्धान्त का प्रश्न है ये आधार अव्यवहारिक सिद्ध होते हैं, क्योंकि जहाँ तक भूतों और परियों की सीमा नहीं आती, हमें इस समाधान की आवश्यकता ही क्या है कि अमुक घटना घटी है अथवा नहीं? अमुक परिस्थितियों में जो कुछ हो सकता है वह सभी

प्रकार उन परिस्थितियों में जो कुछ हुआ है वह। यही कारण है कि कथा-साहित्य मानव मात्र को घटित मृत्यु से कम प्रभावित नहीं करता। वाच्य वह है कि जिस प्रकार आत्म-कथा में जीवन की आलोचना होती है उसी प्रकार कहानी में भी। इस प्रक्रिया में आत्म-कथा में यदि लेखक पाठक की रुचि का ध्यान नहीं रखता, तो कहानी के लिए यह एक अतिरिक्त गुण ही होगा कि उसमें नीरसता का कहीं प्रवेश नहीं है।

उद्देश्य - आत्मकथाओं की भाँति ही कहानियाँ वही सफल होती हैं जिनमें मानव जीवन के शाश्वत सत्यों का उद्घाटन पाया जाता है। यह बात कहानी को उतनी ही अच्छी तरह मालूम है जितनी आत्मकथा को कि इस प्रकरण में न तो वह दर्शन ही है न उसे दर्शन बनाने की चेष्टा ही करनी चाहिए, क्योंकि दर्शन की कुटिलता दोनों के लिये क्षय का काम करती है। (उसका अपना दर्शन हो सकता है, यह बात बिल्कुल भिन्न है।) यदि किसी का आज्ञा में हो महत्त्व है तो उसे तिर्यक्-वृत्ति में क्यों जाना चाहिये ?

तत्त्व-विधान—तत्त्वों की दृष्टि से विचार करें तो स्पष्ट है कि आत्मकथा में गल्प के वे तत्त्व नहीं होते, जैसे नाटकीय वक्रता, अनिश्चितता, चरम आदि जिनका सम्बन्ध घटना की विशेषता से होता है। ये ही विशेषताएँ आत्मकथा को कथा से अलग करती हैं। विधान की दृष्टि से भी कहानी और आत्मकथा में पर्याप्त अन्तर है, जैसे कि आधुनिक कहानी की भाँति आत्म-कथा का आदि और अन्त आकस्मिक हो, यह आवश्यक नहीं। कहानी लेखक प्रायः यह भी प्रयत्न करता है कि वह एक ऐसा केन्द्र बनाले जिसके आस पास एक निश्चित वातावरण बन सके। आत्मकथा इस प्रसंग से सर्वथा अछूती रहती है। वास्तव में इनके आदर्श भी भिन्न भिन्न हैं यद्यपि अन्तिम उद्देश्य एक ही है।

संस्मरण—आत्मकथाएँ प्रायः लम्बी हुआ करती हैं, संस्मरण छोटे। ये कहानी के अधिक समीप रहते हैं क्योंकि इनमें एक अल्पकालिक विशेषता रहती है। कहानी की भाँति इसमें भी चमत्कार पाया जाता है। इनमें चरित्रों की अपेक्षा घटना की विशेषता होती है। वस्तु की दृष्टि से ये आत्मकथा से मिलते हैं।

स्केच और कहानी—स्केच में, जो साहित्यिक अभिव्यक्ति का एक भेद विशेष है, किसी व्यक्ति अथवा किन्हीं व्यक्तियों की चारित्रिक विशेषताओं का चित्रण होता है। शैली की दृष्टि से स्केच आत्मकथा और संस्मरण के बीच की कोई चीज है। यद्यपि इसके वातावरण में लेखक के व्यक्तित्व की छाप स्पष्टतया अङ्कित रहती है, एवं उसके व्यक्तिगत अनुभवों के संकेत चिह्न भी पाये जाते हैं,

फिर भी स्केचकार को यह छूट होती है कि अपनी कृति में वह कल्पना का उचित उपयोग करे।<sup>१</sup> लेखक घटना के कुछ ऐसे सूत्रों को जोड़ता है कि उस की रचना चरित्र-प्रधान कहानी सी लगती है किन्तु न तो उसमें कहानी का सा विधान ही होता है और न उसकी सी गति ही। ऐसी कला कृति की प्रधान विशेषता उसकी अभिव्यक्ति में रहती है। आत्मकथा और संस्मरण की भाँति स्केच भी प्रायः भूतकाल को पुनरावृत्ति करते हैं, किन्तु स्केच के लिए ऐसा कोई कठोर बन्धन नहीं है। कहानी की भाँति और कहानी से भी अधिक सफलता के साथ स्केच का वातावरण वर्तमान काल का भी हो सकता है। ऐसे स्केचों की पसंनल स्केच भी कहते हैं। कहानी से इस साहित्य का प्रधान अन्तर इस बात में है कि इसका मेरु दण्ड कथानक नहीं। किन्तु स्केच का प्रभाव इतना व्यक्तिगत होता है कि उसे कहानी की ही भाँति महज में ही अपनाय का जी होता है। फिर भी स्केच का अन्तिम उद्देश्य कोई सूचना देना होता है जब कि कहानी का अन्तिम उद्देश्य एक प्रभाव। संक्षेप में कहें तो स्केच को संस्मरण की शैली पर लिखा हुआ एक रोचक निबन्ध कह सकते हैं। स्केच की उत्पत्ति भी निबन्ध से हुई जान पड़ती है जिसमें भावुकता, चरित्र, घटना आदि का संयोग होने से वह अनायास कहानी के समीप आ पड़ता है। यह स्मरण रखना चाहिए कि एक ही स्केच बहुत लम्बाई तक खींचे जाने पर भी स्केच ही रहता है, जब कि कहानी के साथ इस प्रकार का बल प्रयोग करने से अवश्य ही उसमें दोष घुसने प्रारम्भ हो जाते हैं। किन्तु स्केच का सुरसापन भी लेखक के कौशल की कसौटी ही है।

कविता और कहानी बाबू श्यामसुन्दरदास ने उपन्यास की विवेचना करते समय लिखा है कि उसके एक ओर कहानी है तथा दूसरी ओर कविता। इस मान्यता में यह स्वीकारोक्ति है कि कहानी और कविता किमी दृष्टि से सर्वथा परस्पर असमान, अथवा विरोधी दिशा वाले मार्गों में चलती है। हम इस बात को इस प्रकाश में लेंगे कि ये दोनों प्रकार के साहित्य अपने उद्गम के विषय में एक ही उत्स के ऋणी हैं एवं उनका पर्यवसान भी एक ही भूमिका में जाकर होता है।

अन्धकार की पहली अमूनपूर्व, अकल्पनीय, रात के, मानव के हृदय में कम्पन मचा देने वाले चार पहरों के निर्वाण को अन्धकार के ही वर्णों के एक द्विज ने अपने सुमधुर स्वरों में जब मानव के सामने गाया तो उसके विस्मय की सीमा न रही होगी। तब उसने भी कुछ उसी प्रकार के स्वर में भर कर कहा होगा—‘आः किम्’ ?

<sup>१</sup> हिन्दी में स्केच साहित्य का उदाहरण—महादेवी वर्मा ; ‘अतीत के चल-चित्र’।

जिसने कहानी के तत्व को समझा है वह निश्चय ही अधिकार के स्वर में कहेगा, यह मानव की कहानी का सूत्रपात है। कविता इस कहानी की अभिव्यक्ति की शैली है बस। कविता को आप भावना समझ लें, उसका आधार जो है वस्तु है वह तो कहानी ही है। हमारा विश्वास है कि अभिव्यक्ति मात्र की पृष्ठभूमि कहानी में है, क्योंकि जो कुछ कहा जाय वही कहानी है, कहानी की इस लौकिक व्याख्या के प्रतिरिक्त भी हम यही निवेदन करेंगे कि कहा वही जायगा जो घटा हो, चाहे मनुष्य के मस्तिष्क में अथवा उसके बाहर। और घटना के सिवाय कहानी का और कुछ स्वरूप नहीं है। कविता के जीवन की मौलिक अनुभूति मानने वालों को उसका यह शाश्वत पक्ष कभी नहीं भूलना चाहिए। पाठक इसे इस बात का पर्याय नहीं समझें कि हमारे यहाँ काव्य के अन्तर्गत कहानी आदि सभी प्रकार के साहित्य आ जाते हैं। वह तो साहित्य की व्याख्या का व्यवहार-पक्ष मात्र है। कहानी और कविता की एक मार्गी परिणति के विषय में भी हमें यही कहना है।

अंग्रेजी आलोचकों के मतानुसार कविता दो प्रकार की होती है—अन्त-मुंखी और बहिर्मुखी। इस सन्दर्भ में देखने की बात यह है कि इस प्रकार के वर्गीकरण का आधार भी घटना है, चाहे वह भावों के रूप में हो, चाहे क्रियाओं व्यापारों आदि के रूप में। कवि के अपने साथ जो कुछ भी घटा है वह अन्त-मुंखी, और शेष विश्व में प्रचलित अर्थ में, कवि निरपेक्ष जो कुछ घटनाएँ हुई हैं उन्हें बहिर्मुखी काव्य में चित्रित किया जाता है। भावों का भी यदि अधिक विश्लेषण किया जाय तो जान पड़ेगा कि वे भी किसी बात को लेकर उत्पन्न होते हैं। इस विषय में हमें अधिक दूर जाने की आवश्यकता नहीं है।

ऊपर बता दिया गया है कि गद्य और पद्य (शैली) की दृष्टि से कहानी और कविता में एक निर्विवाद अन्तर है लेकिन लगता ऐसा है कि किसी कहानी को भी यदि कविता का ढाँचा दे दिया जाय, कहानी के दृष्टिकोण से ही, अर्थात् केवल गद्य पद्य वाली विशेषता को छोड़ कर अन्य विशेषताओं का ध्यान रखते हुए, तो केवल कविता के ढाँचे मात्र में चले जाने के कारण ही उस रचना का कहानीपन मरेगा नहीं, जब कि किसी कविता को इसी अर्थ में कहानी के ढाँचे में लाने की कल्पना ही नहीं की जा सकती। इससे यह सिद्ध होता है कि कहानी एक शैली नहीं, तत्व है, जबकि कविता एक तत्व नहीं, शैली है।

घटना के चलते अर्थ से सारे अन्तर्मुखी (गोति) काव्य को घटना-विहीन एवं शेष बहिर्मुखी काव्य को घटनात्मक कहना चाहिये। यहाँ तक आने पर हमें कदाचित् काव्य के सशृङ्खलों की तुलना में कहानी का अध्ययन करने

का अवसर मिन जाता है। पहले हम बहिर्मुखी काव्य को लेते हैं।

(क) महाकाव्य—सम्पूर्ण वृत्तिमूलक होने के नाते अविवेचा है।

(ख) खण्डकाव्य—इसका विधान उपन्यास, नाटक, कहानी आदि की भाँति ही ऐसा होता है जिसमें चरित्रों, कथा या कथाओं, वातालाप आदि का समावेश होता है। परम्परा से चले आते हुए प्रत्येक प्रबन्ध की भाँति ही इसमें एक प्रधान पात्र होता है। उसके सहारे, उसके कारण, या उसके द्वारा घटना का अद्यन्त सञ्चालन होता है। पात्रों एवं घटना की योजना के वैधानिक साम्य के अतिरिक्त, इसमें नायक के जीवन के बृहद अंश का चित्रण नहीं होता है और यही कहानी की भी वृत्ति है। फिर भी स्पष्टतया खण्डकाव्य की सीमा इस विषय में जितनी महाकाव्य के समीप है उतनी दूसरी और छोटे प्रबन्ध के नहीं। दूसरे शब्दों में, खण्डकाव्य महाकाव्य का संकुचित रूप अधिक है, प्रबन्ध की छोटी से छोटी इकाई का विकसित रूप कम। उससे नगरों, ऋतुओं, व्यवहारों आदि का जो विस्तृत वर्णन तथा देश काल के व्यतिक्रम वाले सर्गों की जो व्यवस्था मिलती है वह निश्चय ही कहानी का ढङ्ग नहीं है।

(ग) मुक्तक—ऊपर की पंक्तियों में प्रबन्ध की छोटी से छोटी इकाई का उल्लेख है (प्रमङ्ग काव्य ही का है अतः यहाँ काव्य-शैली का ही प्रयोग अभिप्रेत है। मुक्तक की तात्कालिक व्याख्या के लिए हम इस इकाई का परिचय दिये देते हैं। प्रबन्ध का रुढ़ अर्थ कथा की शृङ्खला है। मान लीजिये कि एक ऐसी छोटी सी कविता की रचना की गई जिसमें किसी कथा का समावेश हो। इस प्रकार की कविता को हम शास्त्रीय दृष्टि से प्रबन्ध ही कहेंगे। इसके विपरीत, मुक्तक में कथा की शृङ्खला नहीं रहती है, केवल कथा के कुछ सूत्र असम्बद्ध अवस्था में पड़े रहते हैं, ऐसा माना गया है। इसके साथ ही अन्तर्मुखी साहित्य की स्फुट रचनाएँ, व अन्य कई ऐसी ही कृतियाँ, जैसे छोटी-छोटी उपदेश वाले कविताएँ आदि सभी मुक्तक में आ जाती हैं। पिछले प्रकार की रचनाओं में भी विचार-शृङ्खला अवश्य रहती है, कथा-शृङ्खला (जहाँ कथा भी नहीं है) भले न हो। सब मिला कर यह स्थिति व्यतिक्रान्त मालूम पड़ती है, कारण कि, एक ओर तो यह माना जाता है कि मुक्तक में कथा की शृङ्खला नहीं होती, दूसरी ओर—उसमें कथा नहीं होती, तीसरी ओर—उसमें शृङ्खला अवश्य होती है।

इस गड़बड़ भाले को दूर करने के लिए हमें प्रबन्ध का अर्थ 'कथा की शृङ्खला' न लेकर 'कथा' मात्र ले लेना चाहिये एवं मुक्तक काव्य उसे मान लेना चाहिये जिसका आधार कथा न हो। उसमें शृङ्खला का प्रश्न उठेगा ही नहीं। ऐसे प्रबन्ध को जिनमें कथा बीच-बीच में भङ्ग होती हो (जहाँ रस्यं कवि ऐसी)

रचना कर रहा हो) मुक्तक न मानकर (आज तक उसे मुक्तक माना जाता रहा है) अयुक्त या भङ्ग-प्रबन्ध मान लेना चाहिये। केवल इस नामावली से कवि निन्दा का भागी नहीं होगा, क्योंकि यह केवल वैज्ञानिक विश्लेषण की कसौटी पर खरी न उतरने वाला नामावली के परिवर्तन में ही रक्खी गया है।

इस समाधान के बाद, कविता के क्षेत्र में, उक्त कथात्मक रचना को, विस्तार की दृष्टि से, प्रबन्ध का जैसी इकाई हो, वैसी इकाई कह सकते हैं। छोटी से छोटी इकाई में उसका स्वतन्त्र महत्व रहता है, संक्षिप्तता होती है, तथा एक स्फुट प्रभाव की अभिव्यक्ति होती है। यह अन्तिम तथ्य बड़ा महत्त्वपूर्ण है। यह एक मनोरञ्जक अध्ययन है कि इस प्रकार की कविताएँ हमारे प्राचीन साहित्य में भी नहीं लिखी गईं, उनके समुचित वर्गीकरण की बात तो दूर। हमारे विचार में इस प्रकार की रचना का कहाना-तत्त्व के साथ बड़ा मेल है। घटना की योजना और स्फुट अभिव्यक्ति, ये दोनों विशेषताएँ किसी भी साहित्य को कहानी के बहुत समीप लाने में पर्याप्त हैं।

प्रस्तुत अर्थ के अनुसार मुक्तक के शेष रूपों में (१) प्रायः छोटी-छोटी घटनासम्बद्ध अथवा भावात्मक कविताएँ जैसी कि आजकल पत्र-पत्रिकाओं में देखने को मिलती हैं और (२) गीतिकाव्य वाली सारी रचनाएँ आ जाती हैं। गीति-काव्य को यहाँ इसलिए अलग किया गया है कि उसका एक निश्चित स्टेण्डर्ड होता है जिसका अन्य छोटी-छोटी कविताओं में अभाव होता है। गीति-काव्य का अन्तर्मुखी काव्य में विचार किया भी जायगा। ऐसी छोटी-छोटी कविताओं की पृष्ठभूमि में यद्यपि कोई घटना प्रायः नहीं होती, फिर भी जीवन को स्पर्श करने वाली एक सामिकता होती है जिसका सम्पादन उनकी आकस्मिकता एवं लाघव से होता है। यही कहानों के साथ उनका समपक्ष है। कभी-कभी आजकल की प्रयोगवादी कविताओं में प्रख्यात घटनाओं के अंश अथवा सूत्र भी देखने को मिलते हैं।

अन्तर्मुखी काव्य : गीतिकाव्य—आलोचकों के अनुसार कविता के सारे मैदों में गीतिकाव्य ही कहानी का समशील गिना जाता है। इसकी कुछ विशेषताएँ—

१—वह स्वतः स्फूर्त होता है।

२—संक्षिप्त होता है।

३—विविध कल्पना से युक्त अभिव्यक्ति अपनी चरम सीमा को पहुँच जाती है।

४—उसमें भावावेश की प्रधानता होती है।

५—मूल भावना आद्यन्त एक रहती है, जिससे विवर्तित होने का अव-

काश नहीं रहता ।

६—व्यक्ति के माध्यम से विश्वगत भावनाओं का स्फुटीकरण होता है ।

कहानी की तुलना में इन विशेषताओं का अध्ययन इस प्रकार होगा—

१—‘स्वतः स्फूर्त’ का सीधा सादा अर्थ ‘आकस्मिक अभिव्यक्तिका’ हो सकता है । स्वतन्त्रतः कहानी को यह एक महत्वपूर्ण विशेषता होती है ।

२—व्यावहारिक साम्य है ।

३—अपनी सीमा में यदि कहानी चरित्र, घटना अथवा और किसी तत्व की व्यापकता या अनेकाङ्गिता को ओर सकेत कर सकते हैं तो कोई हानि नहीं है । स्वयं कथा-वस्तु कल्पना के व्यस्त से व्यस्त रूप को समाविष्ट कर सकती है । जब कहानी का यह लक्ष्य होगा कि छोटे से छोटे आकार में भी जीवन का अधिक से अधिक सजीव एवं गतिशील चित्र उपस्थित किया जाय तो उसका एक मात्र साधन यही होगा कि उसका विधान अत्यन्त सूक्ष्म एवं उच्चकोटि की अभिव्यञ्जना से सम्पन्न हो । किन्तु इस निष्कर्ष को कहानी की दिग्भ्रान्ति का लाइसेंस नहीं समझना चाहिए ।

४—जिस प्रकार गीतिकाव्य में उद्बलनशील भावों को जब शब्दों में उतारा जाता है तो उनमें एक प्रकार की अस्थिरता आ जाती है, उसी भाँति कहानी में जब सङ्कोच-वृत्ति<sup>१</sup> का आश्रय लिया जाना है तब ग्राह्य पदार्थों के विरुद्ध त्याज्य पदार्थों का सङ्घर्ष होता है और प्रधान अनुभूति अनेक मुख होने लगती है । स्वाभाविक है कि कहानीकार में इस आराजकता के शमन की योग्यता है । पाँच-छः प्यालों में भरे अपनी-अपनी विशेषता वाले रङ्गों को जब चित्र का रूप दे दिया जाता है, तब वह कितनी सम्पूर्ण इकाई लगता है ।

५—कहानी का प्रधान सिद्धान्त है ।

६—व्यक्ति चरित्र का प्रतीक हो सकता है । यद्यपि यह स्वीकार किया जाता है कि कहानी का प्रत्येक चरित्र विश्व-मान्य महत्व नहीं रखता, फिर भी यह एक आदर्श तो है ही । जहाँ तक भावनाओं का प्रश्न है, उनका आश्रय चरित्र ही है ।

अन्तर्मुखी काव्य के अन्तर्गत ऐसी रचनाओं की कल्पना की जा सकती है जिनमें गीति काव्य के कुछ गुण जैसे आकस्मिक अभिव्यक्ति, संक्षिप्तता, भावना की एकता आदि नहीं मिलते । ऐसी रचनाएँ, अपने स्वभाव के विपरीत, प्रायः लम्बी होती हैं और कविता के क्षेत्र में आत्म निरीक्षण का स्वरूप ले लेती हैं ।

<sup>१</sup> एक विद्वान लेखक ने लिखा है कि कहानीकार को यह चिन्ता नहीं होती कि क्या लिया जाय, उसे तो यह चिन्ता होती है कि क्या नहीं लिखा जाय । यही भावना सङ्कोच-वृत्ति को जन्म देती है ।



यदि ऐसी रचनाओं में कुछ ऐसे गुण मिलें जिनका ऊपर कहीं विवेचन हो चुका है, तब तो ठीक, अन्यथा कहानी के साथ उनका सम्बन्ध स्थापित करना एक खींचतान होगी। किन्तु सरलता यह है कि ऐसी रचनाएँ देखने में ही नहीं आतीं।

**कहानी और निबन्ध**—निबन्ध एक ऐसा साहित्य है जिसका आधार कथा नहीं है। अतः वस्तु को लेकर उसमें और कहानी में स्पष्ट अन्तर है। निबन्ध जीवन प्रकृति अथवा विश्व के किसी क्षेत्र को ले लेता है और उस पर प्रायः सभी सम्भव दृष्टिकोणों से विचार करता है। कहानी और उसमें साम्य की बात इतनी ही है कि दोनों किसी इकाई के विवेचन को अपना आदर्श समझते हैं। निबन्ध का क्षेत्र कहानी से निश्चय ही बड़ा है क्योंकि निबन्ध का आदर्श सम्पूर्णता है। अंग्रेजी आलोचकों का यह विश्वास है कि निबन्ध भी कहानी की भांति स्पष्ट अभिव्यक्ति किया करते हैं। इसे स्वीकार करते हुए भी यह मानना पड़ेगा कि निबन्ध यहीं तक सीमित नहीं होते। यदि आप सर्प पर निबन्ध लिख रहे हों तो उसी निबन्ध को श्रेष्ठता दी जायगी जिसमें सर्प के विषय में अधिक से अधिक ज्ञातव्य बातों पर प्रकाश पड़े। यह अवश्य ही वह सङ्कोचवृत्ति नहीं है जो कहानी की विशेषता है।

लेखक का निजीपन एवं बुद्धि तथा भाव-तत्त्वों का एक साथ प्रयोग, निबन्ध के विषय में ये जो दो विशेषताएँ बताई जाती हैं वे निबन्ध जैसे साहित्य में ही इस रूप में निर्दिष्ट की जा सकती हैं और कहानी के सम्बन्ध में इन पर विचार करने का प्रश्न ही नहीं उठता।

**कहानी और गद्यकाव्य**—वर्तमान प्रकरण के लिये गद्यकाव्य के दोनों पक्षों को अलग कर लेना चाहिये—१. काव्य या अनुभूति पक्ष, एवं २. अभिव्यक्ति पक्ष। जहाँ तक अनुभूति पक्ष का प्रश्न है हम इसे भावात्मक कविताओं के साथ लगा सकते हैं। किन्तु अभिव्यक्ति पक्ष में अनेक वैधानिक बाधाओं, जैसे घटनाओं व चरित्रों की अपृष्ठता आदि के कारण ऐसा करने में सङ्कोच होता है। इनके अतिरिक्त प्रायः ऐसी रचनाएँ गद्यकाव्य के अन्तर्गत मिलती हैं जिनमें घटना आदि नहीं होती। ऐसी रचनाएँ मुक्तक काव्य का अंश मानली जानी चाहिए, गद्य शैली की छूट देते हुये। लेकिन सब मिला कर कहानी और गद्य काव्य में कई महत्वपूर्ण बातों में समानता है जैसे चमत्कार, आकाश-कुसुम-वत् पूर्वापर आश्रय के अभाव में स्थिति, आकस्मिक श्रीगणेश व अवसान अनिश्चित और रहस्यमय वातावरण आदि। दूसरी बातों के विचारार्थ सुविधानुसार इसे गीतिकाव्य के आलोक में भी देखा जा सकता है। उस अवस्था में कहानी और गद्यकाव्य के परस्पर सम्बन्ध में कुछ स्पष्टता आ जायगी। विशेषकर वह गद्यकाव्य जिसमें कुछ कथा रहती है (जैसे खलील जिब्रान का कुछ साहित्य)

अवश्य कहानी का बहुत बड़ा मित्र है ।

**कहानी और चुटकुले**—चुटकुलों में विस्फोटात्मक चमत्कार होता है । लेकिन उनका क्षेत्र इतना छोटा होता है कि वातावरण में किसी प्रकार से भी प्रौढता नहीं आती । प्रायः उनका पर्यवसान एक ऐसी असहाय स्थिति में होता है जिसमें पहुँच कर पाठक को बरबस हँसना पड़ता है ( जिसमें मुस्कराना भी सम्मिलित है ) इनका प्रधान आकर्षण उनकी शब्दावली में रहता है । प्रारम्भ में पाठक को किसी प्रकार की विशेषता का अनुभव नहीं होता । किन्तु जब पाठक अन्त तक पहुँचता है, तो उसे अकस्मात् एक मोड़ मिलता है, जहाँ वह लेखक के साथ एक समझौता करने को तैयार हो जाता है । वे कहानियाँ जिन का आवर्षण आखिरी पंक्तियों में रहता है, चुटकुलों के समीप कही जा सकती हैं किन्तु न तो कहानी की भाँति उनमें चारित्रिक विश्लेषण का ही अवकाश है और न घटनात्मक विधान के कौशल का ही ।

**कहानी और मुहाविरे**—मुहाविरे अधिकांश में वाक्य का एक अंश होते हैं और इनका विधान कुछ भिन्न कोटि का होता है । जिसमें कहानी से उनकी रिस्तेदारी नहीं बँठती । पानी के टव में चाँद की छाया स्पर्श करके ही बच्चा चन्द्रमा के स्पर्श का सुख प्राप्त करले, मुहाविरों का कहानी के समीप जाना कुछ वैसी ही चेष्टा के रूप में होगा ।

**कहानी और कहावतें**—कहावतों का सम्बन्ध कहानियों अर्थात् घटनाओं से ही है । वस्तुतः कहानियों या घटनाओं ( काल्पनिक अथवा वास्तविक ) ने ही अपनी सर्व श्राह्यता के कारण कालान्तर में कहावतों का रूप धारण कर लिया है । “जननी जन्मभूमिश्च स्वर्गादपि गरीयसी” की कहावत का आधार वह वृत्तान्त है जिसमें भगवान विष्णु का वाहन गरुड अपनी कोठरी में जाकर ही आनन्दातिरेक का अनुभव करता है । अरुबर ने बीरबल से कहा तुम इस गर्वये के श्रोताओं में से पारखी की छाँट कर दो । बीरबल ने सबका सिर हिलाना बन्द कर दिया । किन्तु एक श्रोता से नहीं रहा गया । वह बोला समझदार की मौत है ।” बीरबल ने कहा - यही पारखी है । यह कल्पित घटना इस कहावत की जननी है । यह सम्भव है कि एक ही कहावत को सिद्ध करने के लिए अनेक कहानियाँ गढ़ दी गई हों, किन्तु इससे दोनों के सम्बन्ध में अन्तर नहीं आता ।

## तृतीय उच्छ्वास कहानी कितने प्रकार की होती है ?

---

यह कहना गलत है कि पाश्चात्य यथार्थवाद ने भारतीय वाङ्मय को पराभूत कर लिया है । प्रेमचन्द जैसे कृती कलाकारों ने सदा अपनी श्रेष्ठ परम्पराओं को जीवित रक्खा है और यथार्थवाद के अवांछित प्रभाव को अपदस्थ ।



## तृतीय उच्छ्वास कहानी कितने प्रकार की होती हैं ?

पहले प्रकरण में यह बताया गया है कि कहानी का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है। अतएव केवल वस्तु की दृष्टि से ही उसकी सीमा निर्धारित करना बड़ा कठिन है। जहाँ उसको अनेकरूपता पर वस्तु के अतिरिक्त और कई दृष्टिकोणों से विचार किया जाता है, वहाँ तो हमें 'नेत नेति' कह रह जाना पड़ता है। फिर भी साधारण सुविधा के लिए कहानी के वर्गीकरण के कुछ सिद्धान्त स्थिर किये जा सकते हैं जिनके आधार पर किसी भी कहानी का व्यावहारिक अध्ययन सुगम हो जाता है। यह ध्यान में रखना चाहिए कि ऐसा कोई वर्गीकरण हमें किसी अन्तिम तथ्य पर नहीं पहुँचाता, किन्तु केवल यह संकेत करता है कि कहानी (या दूरस्थ अर्थ के लिए और कोई साहित्यिक कृति) कितनी विस्तृत भूमिका को स्पर्श करती है। वर्गीकरण का दूसरा और काफी महत्वपूर्ण सिद्धान्त यह है कि वह मनुष्य की विश्लेषणात्मक ज्ञानार्जन की प्रवृत्ति को सन्तुष्ट करने की ओर एक दिशा है।

वर्गीकरण की कुछ आधारशिलाएँ ये हैं—(१) वातावरण और वस्तु, (२) तत्त्व-विशेष को प्रमुखता, (३) शाली, (४) रस, (५) परिणाम या निवृत्ति, (६) काल की इकाई, (७) विचारधारा व उद्देश्य।

वातावरण और वस्तुगत भेद—वातावरण और वस्तु की दृष्टि से किए गये कहानी के भेद अत्यन्त प्रचलित हैं जैसे ऐतिहासिक, सामाजिक, जासूसी आदि। सिद्धान्त की दृष्टि से भी ऐसा वर्गीकरण खूब महत्वशाली है क्योंकि यह किसी कहानी के अध्ययन को पृष्ठभूमि तैयार करता है और उसके स्वरूप की सम्पूर्णता को समझने के मार्ग में पाठक को घपले से बचाता है। जैसे यदि किसी कहानी के विषय में कह दिया जाय कि उसका वातावरण राजनैतिक है, तो हम उसे उस कहानी के अन्दर जिस काल का चित्रण होगा उस काल की राजनीति की विशेषताओं के प्रति सचेत होकर ही पढ़ेंगे और उसकी घटना अथवा पात्रों आदि के क्रम में कोई धार्मिक या साम्प्रदायिक स्वतन्त्र बाधा पड़ती हो तो कहानी में उसके सयोग का अवसर न देंगे। तथापि इस बचाव की भी कुछ सीमाएँ हैं।

(अ) सामाजिक—बोधित रूप से, यह कहानी का सब से अधिक जाना हुआ और समझा हुआ प्रकार है। और तो और, आप किसी कहानी मासिक या कहानी संग्रह को उठा कर देख लाजिए, नब्बे प्रतिशत कहानियाँ आपको ऐसी मिलेंगी जिनमें समाज के किसी अंग का चित्रण होगा। यहाँ पर यह बात स्पष्ट कर देना चाहिये कि इस प्रसङ्ग में हमने 'सामाजिक' का यहाँ संकुचित अर्थ लिया है और उसकी सीमा में जनसमूह का वह वर्ग सम्मिलित किया गया है जिसके हम प्रतिदिन सम्पर्क में आते हैं। उदाहरणार्थ—गार्हस्थ्य जीवन, क्योंकि अन्यथा तो जितना भा प्राणिवर्ग हम अपने आसपास पाते हैं, देखते हैं, सुनते हैं, वह सभी किसी न किसी समाज का हो अङ्ग है। ऐसी कहानियाँ किसी विशिष्ट समुदाय से भा सम्बन्ध रख सकती हैं जैसे एक परिवार, और एक व्यक्ति से भी। इनका क्षेत्र बहुत विस्तृत है और घटना को स्थूल प्रक्रियाओं से लेकर मनोविश्लेषण के सूक्ष्मतरंग प्रयोगों को इनमें स्थान मिल सकता है। सामाजिक कहानियों को प्रमुख विशेषता यह होती है कि उनके वातावरण से प्रायः हम कुछ आत्म-यता अनुभव करते हैं। एक ओर ये कहानियाँ समाज के सड़े-गले अथवा हृष्ट-पुष्ट अङ्ग, एवं उसमें पाये जाने वाले दोषों अथवा गुणों का सामूहिक विवेचन करती हैं, (जैसे किसी कहानी में हमारे समाज की दहेज प्रथा की, किसी उदाहरण के रूप में, सैद्धान्तिक आलोचना की गई हो) और इस प्रकार प्रायः एक आदर्श विचारधारा की ओर झुकी हुई होती है, और दूसरी ओर किसी मनुष्य का मनुष्य के नाते जिसमें उसका अवांछनीय पक्ष भी भी आजाता है) चित्रण होता है। पहले प्रकार की कहानियाँ प्रायः देशकाल सापेक्ष होती हैं और इसी प्रकार उनका प्रचार भी, और दूसरी कहानियाँ विश्व-साहित्य की सम्पत्ति होती है। सामाजिक कहानियों का इसी वातावरण और वस्तु के वर्ग की शेष कहानियों से अथवा अन्य किसी वर्ग की कहानियों से कोई विरोध नहीं होता।

(आ) ऐतिहासिक—सामाजिक कहानियों की भाँति यह भी एक स्पष्ट भेद है। इस प्रकार की कहानी में इतिहास के पृष्ठों की कोई घटना ले ली जाती है और मनोरञ्जक मसाला तैयार किया जाता है। कहानी के चरित्र भी वहाँ के होते हैं। वातालाप आदि शेष भाग लेखक के अपने होते हैं। रोचकता को ध्यान में रखते हुये अतिरिक्त घटना अथवा चरित्रों की भी व्यञ्जना की जा सकती है, किन्तु लेखक से यह आशा रखी जाती है कि वह इतिहास की किसी प्रसिद्ध घटना आदि के विरोध में कोई बात न कहे। किसी भी इतिहास में ऐसी अनेक बातें पाई जाती हैं जिनमें कथारमक रोचकता होती है, किन्तु प्रायः उनके पूर्वापार सूत्रों का, अथवा उसकी पूर्णता का इतिहास को ज्ञान नहीं होता।

ऐतिहासिक कहानीकार ऐसी बातों को बड़ी उत्सुकता से ग्रहण करता है और अमुक अवस्था में जो कुछ हो सकता है, खोए हुए सूत्रों के स्थान पर, उसकी कल्पना कर के उन्हें पूरा कर देता है। किन्तु ऐतिहासिक कहानी के लिए यह आवश्यक है कि उसकी मूल घटना इतिहास से ली हुई हो। अन्यथा कोरे पात्रों के नाम लेकर इतिहास के नाम पर कहानी बनाने की सुविधा इतिहास हमें नहीं देता।

(इ) उपैतिहासिक—किन्तु ऐसी कहानियाँ देखी अवश्य जाती हैं जिनमें नामों के अतिरिक्त इतिहास का कुछ विशेष नहीं होता। ऐसी कहानियों का ‘उपैतिहासिक’ नाम से एक वर्ग बनाया जा सकता है। इसका कारण यह है कि ऐसी कहानियों में यद्यपि कहने को तो इतिहास में से केवल पात्रों का व्यक्तित्व ही लिया जाता है, किन्तु वास्तव में तत्कालीन वातावरण का बड़ा अंश इनमें अनायास आ जाता है। किसी भी अवस्था में, जिन पात्रों को कहानीकार अपनी कहानी के चरित्र बताता है उन पात्रों के समय में जो ऐतिहासिक अथवा राजनैतिक परिस्थितियाँ थी, उनके प्रति लेखक उदासीन नहीं रह सकता। और यदि वह इन प्रकार की कोई अवज्ञा दिखाकर मनमाने प्रयोग करने लगता है तो प्रायः ऐसी विषमताओं में पड़ जाता है जिनमें उसे केवल उपहास और कटु आलोचना ही मिलती है।

उपैतिहासिक कथाओं की मूल घटना इतिहास से ली हुई नहीं होती। उपैतिहासिक और ऐतिहासिक, दोनों प्रकार की कहानियों की वस्तु एक सुदूर अतीत की होती है और इन कारण से कहानी में एक अतिरिक्त रमणीयता आ जाती है। इनमें एक और विशेषता यह होती है कि इस प्रकार की कहानियों में घटना-तत्त्व की प्रमुखता होती है और आजकल यद्यपि इसे प्रधानता नहीं दी जाती किन्तु फिर भी पाठक के लिए इसका महत्त्व निस्सन्देह अपरिमेय है। मैं इसे पाठक के आकर्षण का मूलधार मानता हूँ।

प्रागैतिहासिक—रायकृष्णदास के शब्दों में “प्रागैतिहासिक कहानी में मनुष्यता और उसकी संस्थाओं के विकास का चित्रण रहता है।” ऐसी कहानियों का एक स्वतन्त्र वर्ग बनाने की धारणा का आधार उनकी एक विशिष्ट वस्तु-योजना की परम्परा है। वे यह नहीं बताती कि मनुष्यता क्या है, वे यह बताती हैं कि मनुष्यता अथवा उसकी अमुक व्यवस्था कैसे बनी। ऐसी कहानियाँ जैसा कि उनके नाम में संकेत किया गया है प्रायः उन क्षेत्रों का स्पर्श करती हैं, जिन पर इतिहास की छाया नहीं पड़ी है। उनमें मानव जीवन के मध्याह्न की स्पष्टता नहीं, उसके भोर की धुंधलाहट है। कभी-कभी वे किसी प्रचलित

अथवा प्रसिद्ध सामाजिक, राजनैतिक अथवा धार्मिक प्रथा अथवा परम्परा की ले लेती हैं और उसके उद्गम तक पहुँचने की चेष्टा करती हैं।<sup>१</sup> लेखक निश्चय ही इस क्रिया में कल्पना का प्रचुर प्रयोग करता है किन्तु उसकी यह कल्पना प्रियता स्वीकृत होती है, अभाव नही। इसका कारण एक साधारण जनता का तद्विषयक अज्ञान होता है और दूसरे उसकी कथा साहित्य में पाई जाने वाली सहज आकर्षण वृत्ति। उक्त परम्परा अथवा प्रथाएँ

<sup>१</sup> इन पंक्तियों के लेखक ने इसी प्रकार की एक कहानी द्वारा इतिहास प्रसिद्ध देवदासी प्रथा का उद्गम ढूँढने का प्रयास किया है। कहानी का शीर्षक है 'देवदासी'। संक्षेप में उसकी वस्तु इस प्रकार है—

अमुक प्रदेश का नरपाल प्रत्येक वर्ष अपने प्रान्त की सर्वश्रेष्ठ सुन्दरियों में से एक सुन्दरी का निर्वाचन अपने उपभोग के लिए किया करता था। वर्ष के अन्त में उन सुन्दरी को जनता में से अधिक से अधिक द्रव्य देने वाले व्यक्ति के हाथ बेच दिया जाता था। एक बार इस निर्वाचन में नगर के प्रसिद्ध जग-दम्बा के मन्दिर के पुजारी की कन्या की बारी आई। वर्षान्त में राजसुन्दरी नीला का जब नीलाम हुआ तो सबसे अधिक बोली नीला के कालेकलूटे एक भाई की हुई जिसे उसके पिता ने नीला के राजगृह से जाने के पश्चात् गुप्त रूप से दत्तक लिया था। राजपुरुष के प्रधान अमात्य को नीला से सहानुभूति थी और वह उसे जैसे तैसे पुनः ब्राह्मण के यहाँ पहुँचाना चाहता था। अतः उसने युक्ति-पूर्वक यह घोषित कर दिया कि नीलाम की अन्तिम शर्त नीला की पसन्दगी है। इस पर नीला का अज्ञात भाई अपने साथियों सहित राजपुरुष के अधिकारियों से भिड़ गया। सँघर्ष के बाव में नीला निकल भागी और ठीक जग-दम्बा के मन्दिर जा पहुँची। उसके पिता ने उसे पाकर वहाँ से निकल पड़ने का सङ्कल्प कर लिया। किन्तु नीला के खो जाने का स्वयं राजपुरुष को पश्चात्ताप हुआ। उसने घोषणा करवादी कि भविष्य में राजपुरुष अपने लिए नहीं, किन्तु जगदम्बा के लिए प्रतिवर्ष नई सुन्दरियों का निर्वाचन करेगा। इस घोषणा की सूचना देने प्रधान अमात्य जब मन्दिर पहुँचा तो वहाँ न ब्राह्मण ही था और न नीला ही।

संकेत यह है कि इस प्रकार चुनी जाने वाली सुन्दरियाँ आगे चलकर देवदासियाँ कहलाईं। प्रागैतिहासिक कहानी का एक और उदाहरण रामकृष्णदास की 'रमणी का रहस्य' नामक कहानी है। इधर कुछ दिनों से हिन्दी में प्रागैतिहासिक साहित्य का विशेष सृजन होने लगा था, दुर्भाग्य है कि इस और अब पुनः उदासीनता आने लगी है।



आजतक वर्तमान स्वरूप में कैसे पहुँची, यह जनसामान्य के लिए एक मनोरञ्जक विषय होता है, और जब वे अनायास इन समस्याओं का सरल हल प्राप्त कर लेते हैं तो उन्हें एक प्रकार का ऐतिहासिक अवकाश (relief) मिलता है। प्रागैतिहासिक कहानियों का आकर्षण इसी बात में है। चाहे वे किसी शैली में लिखी गई हों, प्रागैतिहासिक कहानियों का अनेक प्रचलित धार्मिक अथवा सामाजिक रूढ़ियों में इतिहास निर्देशन में बड़ा योगदान होना चाहिए। स्पष्टतः ऐसी कहानियों में लेखक का व्यक्तित्व एक इतिहासकार का सा होता है, कहानी उसकी शैली के रूप में काम आती है।

(उ) राजनैतिक—सामान्य रूप से इतिहास भी किसी समय की राजनीति का ही दर्पण होता है किन्तु ऐतिहासिक और राजनैतिक कहानियों में अन्तर स्थापित करने का आधार यह होना चाहिए कि इतिहास राजनीति की अपेक्षा एक बड़े क्षेत्र को लेकर चलता है। किन्तु एक बात और स्पष्ट है। इतिहास की वस्तु हमें सुदूर भूतकाल की वस्तु लगती है और उसका अध्ययन करते समय हम अपने आपको एक प्राचीन भूमि की ओर ले चलते हैं। राजनीति में वर्तमान तत्त्व अधिक रहता है। जैसे प्रेमचन्द की ऐसी कई कहानियाँ हैं जिन में एक सुदृढ़ संस्था द्वारा किसी निर्बल इकाई (जैसे किसान) का दमन चित्रित किया गया है। थोड़ी देर के लिए मान लीजिये, आज के भारत की यह राजनीति है। इस परिस्थिति का त्रिकालात्मक अनुवाद हम नहीं कर सकते। जिस अतीत के गर्भ से यह आई थी उसमें इसके कथा चिह्न थे। यह हम एक विहंगावलोकन से जान सकते हैं। धूमिल अथवा विशद, किसी भी रूप में इसका वर्तमान हमारे सामने है किन्तु अपने परिमित ज्ञान के बल पर, हम इसके होने वाले परिणामों आदि के विषय में 'इदमित्थं' नहीं कह सकते। तभी हम कहेंगे कि यह इतिहास नहीं है या अधिक सुन्दर शब्दों में, यह इतिहास बन नहीं पाई अतः इस प्रकार की परिस्थिति का कलात्मक विवेचन करने वाली कहानी को हम ऐतिहासिक कहानी नहीं कहेंगे।

राजनैतिक कहानियों का एक व्यवहार-पक्ष और है। यह बात प्रारम्भ ही में स्वीकार कर ली जानी चाहिये कि इन कहानियों का ढाँचा शेष सब कहानियों से भिन्न होता है। उनकी घटना में द्वन्द्व का वातावरण होता है जिस के न्यायक्षक दो परस्पर विरोधी चरित्र वर्ग होते हैं। प्रायः लेखक पाठकों की सहानुभूति को उस वर्ग की ओर खींचता है जो अपर वर्ग की अपेक्षा दुर्बल अथवा क्षमताहीन होता है। जब तक घटना में यह दो पार्श्व अथवा दो पक्षों का अन्तर्विरोध नहीं आवे तब तक राजनैतिक कहानियाँ इस रूप में सफल नहीं

होतीं । किन्तु ऐसी कहानियाँ, जिनमें एक सुसंगठित वर्ग की ओर से एक दूसरे दल पर दमन आदि की आयोजनाओं, प्रक्रियाओं, आदि का दर्शन हो, वे ही होंगी जिनका लक्ष्य एक विनिष्ट विचार धारा का प्रचार अथवा परिज्ञान हो । ऐसी कहानियाँ युग की राजनीति से लाभ उठाने में बहुत तत्पर रहती हैं । यद्यपि प्रायः यह देखा जाता है कि उनमें तथाकथित दलित वर्ग के प्रति बौद्धिक सहानुभूति के अतिरिक्त व्यक्तिगत संवेदनाओं की पृष्ठभूमि नहीं होती । ऐसी कहानियाँ अधिक ठहरती भी नहीं हैं ।<sup>१</sup>

किन्तु प्रचार की भावना से रिक्त ऐसी कहानियाँ होती हैं जिनकी वस्तु का सम्बन्ध केवल किसी राज दरबार अथवा इसी प्रकार की कोई पीठ से होने के कारण जिन्हें राजनैतिक कहना पड़ता है । लेकिन जब तक उनमें कोई उच्च-कोटि की विशेषता, जैसे किसी प्रसिद्ध राजनैतिक पात्र के चरित्र की सूक्ष्मताओं का अवलोकन आदि नहीं हो तो ऐसी कहानियाँ पंगु रह जायेंगी स्थायी रूप से ठहरने वाली राजनैतिक कहानियाँ न लिखे जा सकने का कारण यही कठिनाता है ।

सामान्य रूप से राजनैतिक कहानियों का मेरुदण्ड एक विचार परम्परा है । इनका सम्बन्ध शेष सभी प्रकार की, विशेष रूप से, ऐतिहासिक, जासूसी सामाजिक, कहानियों से होता है । एक नियम स्टेण्डर्ड के पाठकों में प्रचार की दृष्टि से सामाजिक कहानियों के बाद इन्हीं का नाम आता है । वैसे इस वैषम्य-मयी सृष्टि में हचि की विभिन्नता पर कोई रोक नहीं लगा सकता । राजनैतिक कहानियों का अधिक प्रचार होना उनमें उल्लिखित वातावरण के जन-समूह में विकास का द्योतक है, अतएव अपने उत्कर्षापकर्ष के प्रति समाज इन कहानियों द्वारा पर्याप्त सचेष्ट रह सकता है ।

(अ) जासूसी— ऐसी कहानियों की रोचकता उनके घटना-चक्र एवं पात्रों के अद्भुत कार्य-कलाप की क्षमता में निहित होती है । प्रायः सारे पात्रों को ऐसे प्रदेशों से गुजरना पड़ता है जहाँ पाठक ओठों पर अंगुली रखकर तमाश-गीरों की भाँति सहमे से खड़े रहते हैं । प्रत्येक पाठक ऐसी कहानियों की श्रेष्ठता को अपने मापदण्ड से जाँचता है और उसकी दृष्टि से वे ही गल्पें अधिक आकर्षक होती हैं जिनके पात्रों को असाधारण स्थितियों का सामना करना पड़ता

<sup>१</sup> ऐसी कहानियों की तुलना श्री प्रेमचन्द की 'नशा' शीर्षक हिन्दी कहानी के एक प्रमुख पात्र से की जा सकती है जो जमींदारी प्रथा का कट्टर विरोधी था पर किसी जमींदार के यहाँ जाकर ठहरने पर जिसकी मनोवृत्ति ठीक शोषणात्मक हो गई और अन्त में जिसका इसी मनोवृत्ति के कारण बहुत अपमान हुआ-

है। पाठक अमुक पात्र के स्थान पर, प्रायः नायक के स्थान पर, अपने आपको रख लेता है और उसके सामने जो घटना जाल आता है उसकी प्रतिक्रिया में वह स्वयं क्या करता, कहानी के पात्र की तत्कालीन गति-विधियों को पढ़ने से पूर्व, इसकी कल्पना करता है। यदि अमुक परिस्थिति में लेखक ने अमुक पात्र के द्वारा जिस कौशल का प्रदर्शन कराया है उससे अधिक कौशल पाठक अपनी सम्भावित योजनाओं में पाता है तो वह एक व्यापक असन्तोष लेकर रह जाता है, अन्यथा मुक्त-कण्ठ से 'वाह-वाह' किये बिना नहीं रहता। किन्तु आम तौर पर लेखक इन स्थलों में ऐसा ही वातावरण बनाता है कि जिनमें पाठक को किसी शिकायत का अवकाश न हो, अपितु वह उसे असहाय अवस्था में ला फेंकता है।

अपने छोटे स्थल में भी ऐसी कहानी की घटना जितनी घुमाव-फिराव से युक्त हो, उतनी ही कहानी सफल होती है।

आधुनिक जासूसी कहानियों का उदय विभिन्न स्थानों के राजकीय गुप्त-चर विभागों के विकास का परिणाम है और यह निश्चित कहा जा सकता है कि किसी देश में ये विभाग जितने अधिक पुष्ट एवं विकसित होते हैं उतने ही अनुपात में जासूसी कहानियों का व्यवस्थित विकास पाया जाता है। कम से कम, साहित्य के क्षेत्र में तो जासूसी कहानियाँ बुद्धिवाद की चरम अभिव्यक्ति की प्रतीक हैं। तृतीय श्रेणी के पाठकों में इसका सर्वाधिक प्रचार देखने में आता है। इसका कारण उन कहानियों का कैतूहल-प्रधान होना ही है।

जासूसी कहानियों में प्रायः दो प्रकार का वातावरण प्रमुख रूप से पाया जाता है : १—मारपीट सम्बन्धी और २—चक्करदार घटनाओं के फलस्वरूप अद्भुतता सम्बन्धी। पहली श्रेणी के वातावरण से बीररस और दूसरी श्रेणी के वातावरण से अद्भुत रस की निष्पत्ति होती है। किन्तु दोनों रस बड़े हल्के रूप में सामने आते हैं, क्योंकि एक तो कहानो का रङ्गमञ्च कोई युद्ध क्षेत्र तो है ही नहीं, और दूसरे उसमें आश्चर्य उस सीमा तक नहीं पहुँचता जहाँ वह अविश्वास में बदलने लगे। फिर यह भी आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक जासूसी कहानी के पात्रों को मारपीट की नौबत आवे ही। साथ ही अजीबपन का अनुभव किए बिना भी हम उनके बुद्धि कौशल की प्रशंसा कर सकते हैं।

इस अद्भुतता का स्पष्ट दर्शन हमें तिलस्मी कहानियों में अवश्य होता है जिनका जासूसी कहानियों से अन्तर इस बात में होता है कि उनमें अविश्वसनीय जादू के प्रयोग की अस्वाभाविकता के आधार पर वजित नहीं माना जाता।

होने वाला चिरन्तन स्वरूप । इसलिए धार्मिक कहानियों का वातावरण भी एक विशेष प्रकार के सम्प्रदाय आदि ग्रन्थवा उनसे सम्बन्धित व्यक्तियों जैसे पुजारी आदि के चित्रण से अनुप्राणित ठहरता है । इस दृष्टि से विभिन्न देश एवं काल के अनुसार धार्मिक कहानियों के रूप में अन्तर आता रहता है । जैसे यदि किसी ऐसे प्रदेश में ईश्वर पूजा की भाँकी दो जाय जहाँ नास्तिकता जन-सामान्य की विचार भूमिका से बाहर की वस्तु है तो कदाचित् हम ऐसी कहानियों को धार्मिक न कह सकेंगे । धर्म ऐसे व्यक्तियों की साधारण क्रिया है जो इस ग्रन्थ में कोई विशेषता नहीं रखती, खास कर उन व्यक्तियों की तुलना में जो ईश्वर को अनेक अन्य वस्तुओं की भाँति विज्ञान-सिद्ध न होने के कारण संशयशीलता से शून्य नहीं मानते । इसी प्रकार एक युग के प्रचलित लोकाचार दूसरे युग के लिए केवल इतिहास का वस्तु होते देखे गये हैं । और फलतः इनके विषय की कहानियों के पात्रों, घटनाओं, भावनाओं आदि में भी खूब अन्तर आ सकता है । कहने का तात्पर्य यह है कि देशकाल का सम्यक् ध्यान रखते हुए ही धार्मिक कहानियाँ लिखी जानी चाहिए ।

धार्मिक कहानियाँ अधिक कथां नहीं लिखी जाती इसका एक कारण तो धर्म के सम्बन्ध में किसी मान्यामान्यता के वादविवाद का अभाव है, और दूसरे वह कठिनाई है जिसके कारण कहानी की सादी वस्तु को धार्मिकता का किसी भी ग्रन्थ में रङ्ग दिया ही नहीं जा सकता । धर्म के विषय में अनिश्चितताओं के निराकरण का, और निश्चित सिद्धान्तों आदि पर किन्हीं कारणवश उठाई गई शङ्काओं के समाधान का जहाँ कहीं अत्यधिक प्रयास होता है वहाँ धार्मिक कहानियाँ अधिक ही देखी जायेंगी, क्योंकि एक तो वैसे ही इस हलचल का सामान्य रूप से समाज की मध्यस्थता से कहानी पर असर पड़ना स्वाभाविक है और दूसरे, कहानी-लेखक स्वयं ऐसी रोचक स्थितियों का लाभ उठाने में तत्पर रहते हैं ।

अतः धर्म जब कभी संक्रान्तिकाल में से निकल रहा हो तब ऐसी कहानियों के लेखक और पाठक दोनों बढ़ जाते हैं । ऐसे समय यदि लेखक किसी दलदल में न फँस कर धर्म के शाश्वत सिद्धान्तों का एवं निकट भविष्य के लिए हितकारो मार्ग का निर्देशन कर सके तो वह श्रम का पात्र है ।

धार्मिक कहानियाँ ऐतिहासिक और प्रागैतिहासिक कहानियाँ से किस सीमा पर जा कर मिल जाती हैं, यह व्युत्पत्तिशास्त्र के अभ्येताओं के लिए एक रोचक विषय हो सकता है । यही कहानियाँ केवल सामाजिक तब रह जाती हैं जब कि धर्म अपने तात्कालिक अर्थ को छोड़ कर लोक-प्रचलित परम्परा का रूप ले लेता है, अर्थात् धर्म का धर्म के रूप में महत्त्व न रह कर, जब वह किसी

और ध्येय की पूर्ति में लग जाता है। इसी प्रकार कभी-कभी राजनैतिक कहानियों के विकास का सूत्र मिलता है। जैसे, पिछले वर्षों में हिन्दू और मुसलमान, जहाँ इनका एक साथ प्रयोग होता है, हिन्दुत्व और इस्लाम के प्रतीक नहीं किंतु एक विशिष्ट राजनैतिक सम्प्रदाय की पुतलियों के रूप में रह गए हैं। अतः जहाँ किसी कहानी में हिन्दू-मुसलमान का सवाल उठाया जायगा वहाँ उसे वस्तु की दृष्टि से धार्मिक की अपेक्षा राजनैतिक ही मानने का लोभ होगा।

(ओ) जीवट कौ कहानियाँ—याद अधिक से अधिक भेद ढूँढ़ निकालने गोया कि बना लेने का ही हमारा ध्येय रहता तो निस्सन्देह ही इस वर्ग की कहानियों का नाम सुनते ही आप पुछ बैठते तो फिर कायरता की कहानियाँ क्यो नही। हमारा निवेदन स्पष्ट है। न केवल मात्रा की दृष्टि से, अपितु वस्तु के महत्व का दृष्टि से साहस की कहानियाँ विश्व साहित्य की मूल्यवान सनातन सम्पत्ति रही है और पाठक जिस दिलचस्पी से इन्हे पढ़ते हैं वह लेखक जिस दिलचस्पी से इन्हे लिखते हैं उससे किसी भी हालत में कम नहीं उतरती। प्राचीन, अत्यन्त प्राचीन काल की कहानी ने अपनी पीठ पर अनिवार्य रूप से पड़े हुए उपदेश के भार को जब एक साहस के साथ उतार डाला, तब साहस या जीवट से भरी कहानियाँ ही उन उपदेशात्मक कहानियों की भाँति लोक प्रिय हो सकी। या यो कहना चाहिए कि विश्व साहित्य में अपने शुद्ध रूप में पहले पहल जो कहानी आई वह जीवट ही की कहानी थी। और अब तो हम इसे सर्वोच्च महत्व देने का दुराग्रह नहीं करते। किन्तु इसका अपना जो स्थान है उसकी हम बेघड़क पैरवी करेंगे। खू खवार कुदरत से मनुष्य जब पहली बार लड़ा तो उसने प्रज्ञा की अपेक्षा साहस, मांस्तक की अपेक्षा मांस पेशी की ही महत्ता स्वीकार की होगी। और आज भी जब सिद्धान्त रूप से मनुष्य का मानस-जगत उसके शारीरिक-जगत का तुलना में अधिक उपयोगी एवं महत्वपूर्ण घोषित किया जा चुका है, हिमालय या आल्प्स की बर्फाली चोटी पर चढ़ने के लिए तो उत्साह में उछलते हुए हाथ पैरों की ही अधिक आवश्यकता है।

यही साहस, स्फूर्ति, चेतना, क्रियाशीलता, निर्भयता जीवट की कहानियों के विषय होते हैं। किन्तु ऐसा कहानियों में ये सब गुण जीवट के क्षेत्र में अपनी एक आनुपंगिक अभिव्यक्ति लेकर नहीं आते। बल्कि जावन के एक सम्पूर्ण चित्र के प्रतीक बनकर ही आते हैं। क्योंकि किसी जीवट की कहानी के प्रमुख पात्रों के जब हम वर्णन पढ़ते हैं तो हमें लगता है कि साहस उनके शरीर में कूटकूट कर भर गया है तथा कहानी में उनके जिन कार्य-कलापों का उल्लेख होता है वे ही कार्य-कलाप उन पात्रों के लिए सर्वथा उचित एवं पर्याप्त हैं। दूसरे शब्दों

में निर्भीकता एवं साहसिकता उनके जीवन की इकाई होती है। पात्र के जीवन में जो वस्तु इस पूर्णता के साथ समाई होती है, उसी वस्तु के आधार पर कहानी का भेद किया जाता है। जीवट की कहानियाँ इस दृष्टि से पर्याप्त सफलता के साथ अपना एक वर्ग बना सकती हैं।

जीवट की कहानियों की मुख्य विशेषता उनकी घटना में होती है। किन्तु इन कहानियों और जासूसी कहानियों में यह अन्तर होता है कि पहली की घटना पात्रों के सम्बन्ध में इतनी सक्रिय नहीं होती जितनी दूसरे की। दूसरे शब्दों में, जहाँ जीवट की कहानियों में पात्र प्रमुख होते हैं। और घटना गौण, वहाँ जासूसी कहानियों में घटना प्रधान होती है और पात्र उसके निमित्त मात्र। इसी बात को यों कह सकते हैं कि जासूसी कहानियों में पात्रों के बुद्धि-कौशल की अपेक्षा होती है तो जीवट की कहानियों में उनके शारीरिक विक्रम की।

यह ध्यान रखना चाहिये कि जिन कहानियों का यहाँ विवेचन किया जा रहा है वे उन कहानियों से भिन्न हैं कि जो सत्य जगत से ली हुई हैं। ऐसी कहानियाँ जिनमें केवल इतिवृत्ति प्रधान होता है और कल्पना का प्रयोग नहीं होता, इतिहास के वर्ग में रखी जानी चाहिये। किन्तु फिर भी वे कहानियाँ भी जिनमें कल्पना का प्रचुर प्रयोग होता है और जो यथार्थ सत्य से कोई ऐतिहासिक सम्बन्ध नहीं रखती कुछ इतिहास मूलक कहानियों के आधार पर ही बनाई जाती हैं, और उनमें भी प्रायः नाटकीय व्यञ्जना, अर्थात् कथोपकथन घटनाओं का विन्यास-वैचित्र्य, बाह्य और आभ्यन्तर परिस्थिति का चित्रण तथा उसके अनुरूप भाव व्यञ्जना, आदि उसी परिमाण में नहीं पाई जाती जिस परिमाण में वह शेष कहानियाँ उदाहरणार्थ सामाजिक कहानियों आदि में पाई जाती हैं। ऐसी कहानियों के इतिवृत्ति की शृङ्खला भी टेढ़ी मेढ़ी और इधर उधर गुम्फित होती हुई न जाकर प्रायः सीधी जाती है, और इस प्रतिक्रिया में कभी कभी कहानी की प्रधान विशेषताओं, यथा चरमावस्था आदि से च्युत हो जाती है। अतः शैली की दृष्टि से जीवट की कहानियाँ शेष कहानियों जैसी सफल नहीं हो सकती।

(श्री) आर्थिक—आर्थिक कहानियों का एक अलग वर्ग बनाना ऊटपटांग सा लगता है। फिर भी इनकी, वस्तु की दृष्टि से, अपनी स्वतन्त्र विशेषताएँ होती अवश्य हैं। जिस प्रकार कहानी में किसी राजनैतिक सिद्धान्तों आदि का प्रवेश प्रतीक रूप में अनायास हो सकता है, जिनके आधार पर राजनैतिक कहानियाँ बनती हैं, वैसे ही किसी कहानी में आर्थिक समस्याओं पर प्रकाश डाला जा सकता है और आज के अर्थ-प्रधान युग में तो यह अटपटा नहीं लगना

चाहिये । आज हमारे जीवन की आर्थिक समस्याएँ इतनी बिकट हैं कि स्थिति तो ऐसी होनी चाहिये कि आर्थिक कहानियों की बाढ़ सी आ जाय, किन्तु फिर भी जो कुछ भी ऐसी कहानियाँ लिखी जा रही हैं, वे वस्तु की दृष्टि से पूर्ण हैं । यदि 'महात्मा गान्धी की जय' का नारा रटने वाले एक कांग्रेस-भक्त को लेकर कोई कहानी बन सकती है तो एक अमानुषी व्यवहार करने वाले मिल-मालिक के विरुद्ध बगावत को आवाज बुलन्द करने वाले एक शोषित मजदूर ने क्या बिगाड़ा है ? कहानीकार की दृष्टि को उससे कोई वैमनस्य नहीं होना चाहिये । यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो समाज का सारा ढाँचा एक विशेष प्रकार की अर्थ व्यवस्था पर खड़ा हुआ है और व्यक्ति के नाम पर जो आर्थिक शोषण आज हमें दीख पड़ता है उससे अधिक एक सामूहिक शोषण है जिसे नंगी आँख नहीं देख सकती । आर्थिक कहानियों में दोनों स्तरों से जो समस्याएँ उठ खड़ी होती हैं उन्हें चित्रित किया जाना चाहिये । आर्थिक कहानियों में अर्थ-शास्त्र के शुष्क सिद्धान्तों की व्याख्या नहीं होती, प्रत्युत उनसे जन-समूह पर पड़ने वाले प्रभाव का प्रत्यालोचन होता है । प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक दृष्टि से आर्थिक कहानियाँ मनुष्य के उस सम्पूर्ण अर्थ-खण्ड का भी परिचय दे सकती हैं जिसका नाम जीवन है । विभिन्न देशों में समय-समय पर होने वाली अर्थ-क्रान्तियाँ आर्थिक कहानियों के लिये अच्छा क्षेत्र हैं । इनमें किसी सड़ी-गली अर्थ व्यवस्था पर एक भारी पदाघात होता है और धुँधले भविष्य के निर्देशन के लिये रश्मि-रेखाओं के उपादान भी । इनमें व्यंग, घृणा, रोष, भय, प्रतिक्रिया, प्रतिहिंसा आदि सभी विष्वंसक तत्व छिपे होते हैं तो संस्कार और निर्माण के उत्तरदायी शक्ति और श्रोज भी । स्पष्ट, अस्पष्ट किसी रूप में आर्थिक कहानियों में एक अदम्य आदर्श की भावना होती है जो किसी न किसी पात्र के मुख बोल पड़ती है । राजनैतिक कहानियों में मुख्य पात्रों को जिस प्रकार कितनी ही विषमताएँ पार करनी होती हैं वैसे ही आर्थिक कहानियों के प्रधान पात्रों को । अतः विरोध का वातावरण उनमें भी होता है और इनमें भी ।

आर्थिक कहानियाँ युग से अधिक जुड़ी रहती हैं, अतः वे समय-समय अपनी केंचुली छोड़ती रहती हैं । समय को देख कर उनको संवेदनाएँ जाग्रत करने में इतनी कठिनाई नहीं होनी चाहिये जितनी एक शाश्वत वृत्ति वाली कहानी की । इसका एक कारण है । मनुष्य के संस्कार अपने वर्तमान देशकाल से अधिक सम्बद्ध रहते हैं, और वे गुरागुरा जो सर्वकाल देश और व्यक्ति की सम्पत्ति होते हैं प्रभाव की दृष्टि से अधिक दूर होते हैं । जैसे आपकी किसी व्यक्ति ने कोई धारीरिक कष्ट दिया । उस कष्ट की अनुभूति आपको इस रूप में

पहले नहीं होगी कि कष्ट देना बुरा होता है अतः हमें उसे बुरा मानना चाहिये किन्तु इस रूप में होगी कि कष्ट देना बुरा सिद्ध हुआ है अतः हम उसे स्वीकार नहीं करते। कहने का मतलब यह है कि व्यवहार पक्ष से पृष्ठ होकर ही सिद्धान्त पक्ष बनता है। अतः जो कहानी व्यवहार पक्ष वाली बात करेगी वह ऐसी कहानी से जो केवल सिद्धान्त पक्ष की बात करेगी, अधिक सफल होगी। आर्थिक कहानियों की सफलता इसी बात में है कि वे सिद्धान्त पक्ष की अपेक्षा व्यवहार पक्ष का अधिक चित्रण करती हैं। सियारामशरण गुप्त की एक कहानी है “भूठ सच”। उसमें किसी बननेवाली छत पर घूमर कूटने वाली राज-मजदूर परिवार की महिलाओं का एक चित्र है। उनमें से एक रमणी ‘रघिया’ काम करते-करते स्वभाव वग खिलखिलाकर हँसती भी जाती है। इम हँसी को मकान मालिक नीचे से सुन लेता है और एक विशेष मुद्रा में कहता है—क्या हो रहा है यह ? सब देख रहा है। आज की मजूरी न दी जायगी। यही स्थल संवेदना का है। प्रत्येक पाठक सोचने लगता है क्या खिलखिलाकर हँसना एक राज रमणी के लिए मना है, अपराध है ? और मकान मालिक के प्रश्न का उत्तर मिलते न मिलते उसकी इस दमन वृत्ति पर नाक भों सिकोड़ने को तैयार हो जाना है। तब वह अर्थव्यवस्था का वह सूत्र खोजने लगता है जिसका एक अङ्ग हमारा यह मकान मालिक है। आर्थिक कहानियाँ ऐसी ही संवेदनार्थों की फिराक में रहती हैं। आर्थिक कहानियाँ करुणाजनक अधिक होती हैं।

(अ) यौन (सैक्स) सम्बन्धी कहानियाँ—इनका प्रचार बहुत कम है क्योंकि सैक्स को लेकर हमारे यहाँ विचार करने की प्रवृत्ति का बीजवपन नहीं हुआ। ऐसी कहानियों में किसी सैक्स समस्या पर कलात्मक ढङ्ग से विचार होता है। वैसे प्रायः ये कहानियाँ सामाजिक वर्ग के अन्तर्गत आ जानी चाहिए किन्तु चूँकि इनका उद्देश्य सर्वथा अपना और ऐकान्तिक होता है, अतः इस प्रकार की कहानियों का अलग वर्ग ही रखना उचित होता है।

(आ) प्रकृति चित्रण की कहानियाँ—इन कहानियों को भावात्मक कहना चाहिये क्योंकि एकान्त प्रकृति का चित्रण करते समय भी मनुष्य यह

१ इस प्रकार की कहानी का उल्लेख ‘इक्कीस कहानियाँ’ नामक कहानी संग्रह की भूमिका में हुआ है। संकेत सन् १९२२ ई० में स्व० कृष्णकान्त मालवीय द्वारा ‘अभ्युदय’ में लिखित ‘रजिया की समस्या’ नामक कहानी की ओर है। मालवीयजी ने इसे अपने ‘मनोरमा के पत्र’ में उद्धृत किया है। हिन्दी में ऐसी कहानियाँ कभी-कभी नजर आती हैं। सर्वश्री पहाड़ी, यशपाल और अमृतलाल नागर इस वर्ग के लेखक हैं।



नहीं भूलता कि वह मनुष्य है। इस विचार से प्रकृति के प्रायः सभी पात्र अपनी-अपनी स्थिति के अनुसार मानवीय संवेदनाओं के बाहक हो जाते हैं। कभी-कभी जब लेखक वस्तु जगत के ऊहापोह और वैषम्य से तज्ञ आ जाता है तो किसी प्रकृति पात्र के मुख से, मनुष्य के काले कारनामों का चिट्ठा खोल देता है और मनुष्य शासित जगत की गहंरा में लग जाता है। ऐसी कहानियाँ बहुत कम होती हैं जिनमें प्रकृति के लिए प्रकृति (Nature for nature's sake) का चित्रण हो। शास्त्रीय शब्दों में कहें तो जिनमें प्रकृति आलम्बन के रूप में चित्रित की गई हो। जैसे किसी कहानी के दो पात्र हों सागर और मेघ। उस कहानी में दोनों की उपयोगिता अङ्कित की गई हो और यह सिद्ध करने का प्रयास किया गया हो कि दोनों में किसकी उपादेयता अधिक है। ऐसी कहानियों में पहली दिक्कत तो यह होती है कि इस प्रकार की बातों को लेकर कहानी का पूरा ढाँचा बनाया नहीं जा सकता। दूसरी कठिनाई यह होती है कि ऐसी कहानियाँ मानव जीवन की वास्तविकता से इतनी दूर जा पड़ती हैं कि सम्भ्रान्त और निम्न किसी श्रेणी के पाठक इनका आस्वाद अधिक नहीं करते। ऐसी कहानियों में एक तात्त्विक कभी यह भी होती है कि प्रायः सभी में अपना एक आदर्श या उपदेश होता है जिसकी प्रस्तावना सर्वदा वाञ्छनीय नहीं होती लेकिन इन सब भ्रंशों से दूर रह कर भी यदि कोई प्रकृति का एक न्त चित्रण कर सके तो वह अत्यधिक सफल और श्लाघ्य होता है। मनुष्य से सर्वथा दूर स्वयं प्रकृति में ऐसी शक्ति है जिसके आगे मानवीय रुचियों को हार माननी पड़ती है।<sup>१</sup>

(क) पशु पक्षियों सम्बन्धी—जिस प्रकार एक मानव निरपेक्ष सत्ता के रूप में प्रकृति का चित्रण कम दिखाई पड़ता है उसी प्रकार पशु पक्षियों का अपने स्वाभाविक रूप में अङ्कन बहुतायत से नहीं होता। पशु-पक्षी जिन कहानियों के पात्र होते हैं उन कहानियों में उन्हें भी मानवीय जामा पहना दिया जाता है, इस पथ में कि वे या तो किसी मानवी पात्र के प्रतीक के रूप में सामने आते हैं, अथवा किन्हीं मानवी कृत्यों की निन्दा अथवा प्रशंसा करते हुए गोचर होते हैं। जैसे किसी कहानी के पाशवी पात्रों के मस्तिष्क में यह बँठा दिया जाय कि उन पर जो मानवीय नियन्त्रण है वह उनके हित में नहीं है, इस

<sup>१</sup> सुमित्रानन्दन पन्त का 'ज्योत्स्ना' नाटक और रामकुमार वर्मा का एकाङ्की 'अन्धकार' इसी प्रकार के साहित्य के उदाहरण हैं। 'अन्धकार' की वस्तु पौराणिक हो गई है, जिसे प्रागैतिहासिक वर्ग में लेना चाहिये। हिन्दी में ऐसी कहानियों की बहुत गुञ्जायश है।

धारणा को लेकर किसी प्रदेश के ( प्रतीकार्थ में, समस्त विश्व के ) पशु-पक्षी एक स्थान पर एकत्रित हों और मनुष्यों की भाँति विरोधी प्रस्ताव उपस्थित करें और मानव-जाति के विरुद्ध लोहा लेने का एक सङ्गठित मोर्चा बनावें । इस प्रकार की कहानियों के पात्र यद्यपि स्वतन्त्र रूप से पशु-पक्षी ही होते हैं, फिर भी कहीं न कहीं से उनमें मानवी पक्ष आ जाता है, यह ऊपर लिखे कारण से स्वाभाविक है । देखना यही होता है कि इस प्रकार कहानियों के पात्र प्रज्ञा और सामान्य मद्सद् विवेक के क्षेत्र से कहीं इतने दूर तो नहीं चले जाते कि उनका व्यक्तित्व सारा आरोपित प्रतीत हो । फिर भी इस नियमन की एक सीमा है । निरीह से निरीह जानवर को भी जब निरुद्देश्य एवं अकारण चोट पहुँचाई जाती है तो उसकी प्रतिहिंसा की प्रवृत्ति निस्सन्देह ही जागृत हो जाती है । यह केवल पशु-पक्षी विशेष की हिंसा की क्षमता और सामना करने की साहसिकता पर अवलम्बित होता है कि वस्तुतः प्रतिशोध में प्रवृत्त होता है या नहीं और कहाँ तक । कल्पना की जा सकती है ( विकासवादियों की तरह ) कि उन पशु-पक्षियों की यह प्रतिहिंसा की प्रवृत्ति इतनी विकसित हो गई है कि वे सामूहिक रूप से अपने नियन्त्राओं के विरुद्ध जेहाद बोल सकें । तभी उक्त कहानियाँ वस्तु की दृष्टि से असफल अथवा अस्वाभाविक घोषित नहीं की जा सकती ।

यह तो हुआ एक उदाहरण । प्रतिहिंसा के अतिरिक्त और भी अनेक प्रवृत्तियाँ ऐसी हैं जिनका समुचित विकास पशु-पक्षियों में पाया जाता है । सामूहिक रूप से नहीं, तो व्यक्तिशः किन्हीं ऐसी प्रवृत्तियों का चित्रण पशु-पक्षियों की कहानियों में आसानी से हो सकता है । ऐसी कहानियों में सभी में कोई न कोई आदर्श या उपदेश निहित रहता है । पञ्चतन्त्र जैसे प्रसिद्ध आस्थान ग्रन्थ के पात्र पशु-पक्षी ही हैं । वे अपने कार्य-कलापों से इस प्रकार की स्थिति उत्पन्न करते हैं कि लेखक स्वाभाविकता से घोषित कर सकता है कि सत्य की जय एवं असत्य की सर्वदा पराजय होती है । ऐसी कहानियों में कहीं सङ्गठन का महत्त्व होता है, कहीं फूट के दुष्परिणाम, कहीं बुद्धि कौशल की प्रशंसा होती है, कहीं हीन मनोवृत्ति का पतन । कछुआ और खरगोश, सिंह और शशक, लोमड़ी और कौआ, मगर और बन्दर इस प्रकार की अनेक कहानियाँ प्रचलित हैं जिनमें आदर्श पक्ष प्रधान और मनोरञ्जन पक्ष गौण होता है । दो पात्र बड़े कौशल के प्रतीक के रूप में रक्खे जाते हैं । एक तो सत्-पक्ष का प्रतिनिधित्व करता है और दूसरा असत्-पक्ष का । सहायक अथवा सहकारी पात्रों को उनकी प्रवृत्ति के अनुसार किसी पक्ष के साथ लगाया जा सकता है । हमारे यहाँ का आदर्श

विधान कुछ ऐसा है कि ये सहकारी पात्र प्रायः सत्-पक्ष की ओर होते हैं। जैसे उस कहानी में, जिसमें एक पशु-भक्षी सिंह का चित्रण है। एक वृहत् पशु समुदाय है जो सिंह के हिंसा व्यापार से तज्ञ आया हुआ है। वह सारा समुदाय असत् पक्ष ( सिंह ) के विरोध में है किन्तु कहानीकार इतना जानता है कि असत् पक्ष प्रायः इतना प्रबल होता है कि सामान्य मनुष्य को उससे संघर्ष करने का साहस नहीं होता। इसी कारण वह ऐसे व्यक्ति की शरण ढूँढ़ता है जो असत् पक्ष का उन्मूलन करने का साहस रखता हो। प्रस्तुत कहानी में वह व्यक्ति खरगोश है। इस प्रकार यह कहानी एक संगठित योजना होती है जिसके मूल में 'वीरपूजा' की प्रवृत्ति वर्तमान रहती है।

ऐसी कहानियों की गतिविधि को देखते हुए हम कह सकते हैं कि भारतीय साहित्य में वीर-पूजा की प्रवृत्ति का बीज अत्यन्त प्राचीन काल से मिलता है। विदेशी साहित्य में भी यह प्रवृत्ति पाई जाती है किन्तु वहाँ आदर्शपक्ष के प्रधान न होने की अवस्था में इसका समुचित विकास नहीं होता और कहानी का ध्येय केवल मनोविनोद तक ही सीमित रह जाता है।

पशुपक्षियों से सीखने की बात न की जाय तो भी उनके कार्य-कलापों में उनके जिन चरित्रों की भाँकी मिलती है वे निस्सन्देह रमणीय हैं। एक स्वाभाविक रहस्य को अपने में छिपाए रखने के अतिरिक्त उनमें मनुष्य को कितनी ही नवीनताएँ अनायास मिल सकती हैं। आवश्यकता केवल ईषत्कालीन अध्ययन या अनुशीलन की है। अपने प्रत्यक्ष रूप में ये पशुपक्षी हमें कितनी ही संवेदनाओं की प्रेरणा देते हैं। वे संवेदनाएँ जीवन के विस्तृत फलक पर विविधमुखी और विविधरूपिणी होती हैं। इनमें से जो संवेदनाएँ तीव्र मनोवृत्तियों से सम्बन्ध रखती हैं उनका प्रयोग शीघ्रता से होता है, जैसे एकान्त में यदि कोई बिल्ली किसी चूहे को घर पकड़ लेती है तो उस चूहे के शरीर भर में भय की जो अभिव्यक्ति होगी वह निश्चय ही सापेक्षतः अधिक स्पष्ट और संवेदनशील होगी। इसके विपरीत जब किसी शिशु-कपोत को उसकी घाय माँ कहीं से लाकर चुगा देती है तब उस कपोत के हृदय में जो हर्ष स्फुरण होता है वह अपेक्षाकृत कम अव्यक्त होने के कारण उसी मात्रा में संवेदनीय नहीं होता।

'वीरपूजा' में सत्ता एक व्यक्ति में केन्द्रित कर दी जाती है। फिर उसे कोई ऐसा कार्य सम्पन्न करने को कहा जाता है जिसे समस्त सामान्य जन-समूह नहीं कर सकता। उसमें भी प्रायः सत्-पक्ष का सञ्चालन वह व्यक्ति करता है जिसे 'वीर' कहते हैं, और असत्-पक्ष का प्रतिनिधित्व एक प्रतिनायक। आज कल की नेतागिरी के बीज इसी वीर-पूजा की प्रवृत्ति में है।

जो कुछ भी हो पशुपक्षियों का जो विशाल जगत् है वह निश्चय ही अपना अलग व्यक्तित्व रखता है। कहानियों के तो उसमें अनेक उपादान मिल सकते हैं। यही इस स्वतन्त्र वर्गविधान का आधार है।

(ख) भूत-प्रेतों की कहानियाँ—ज्यों ज्यों वस्तु-विज्ञान का विस्तार होता जाता है वैसे-वैसे ही इस वर्ग की कहानियों का प्रचार कम पड़ता जाता है। इसका कारण है विज्ञान का अलौकिक सत्ता में विश्वास न होना। किन्तु फिर भी जीव-विज्ञान के सूक्ष्मतरंग सत्यो एवं विविध रूपों में अनुसन्धान करते चले तो हमें इस प्रकार के कहानियों में लौकिक सत्य ही सी कोई वस्तु ज्ञात होने लगेगी। अफसोस की बात यही है कि कहानीकार इस सूक्ष्म सत्य को असत्य मानकर इन कहानियों में अपनी शक्ति व्यय नहीं करते और तभी ये कहानियाँ अल्पसंख्यक होती हैं। इन कहानियों का अधिक प्रचार न होने का एक कारण यह भी है कि इनका वस्तु-विधान शेष कहानियों की अपेक्षा अधिक दुर्लभ होता है और कला-कार का इस विषय में एक सन्तुलन रखना कठिन हो जाता है। वह वस्तुतः सन्तुलन होता है एक ओर तो इन कहानियों की वस्तु के साथ की माननीयता एवं अमाननीयता के अनुरूप इनका ढाँचा बनाने के सम्बन्ध में और दूसरी ओर उस कला के सम्बन्ध में जिसके हाथों कहानी का निर्माण होता है। अर्थात् या तो कहानीकार इनमें सत्य के सत्याग्रह का ध्यान रखकर इनके कला पक्ष को खो बैठता है या इनके कलापक्ष को अत्यधिक पुष्ट करने की चेष्टा में इनमें अनावश्यक स्वाभाविकता को ला घुसेड़ता है। इसलिए इस कठिनाई के विषय में कलाकार को सदैव सतर्क रहना चाहिए।

इस विषय का अधिक विवेचन करने से पूर्व यह संकेत कर देना आवश्यक है कि इस वर्ग की कहानियों में वे भी आ जाती हैं जिनका सम्बन्ध दैत्यों अथवा परियों अथवा अन्य किसी मानवोपर प्राणियों अथवा स्थितियों या शक्तियों से होता है। इनमें वे कहानियाँ नहीं लेनी चाहिए जिनमें ऐसे प्राणी केवल निमित्त मात्र होकर अथवा किसी अप्रधान पक्ष को लेकर आते हैं। इस वर्ग की स्वतन्त्रता का आधार केवल इन प्राणियों की प्रधानता ही है। यह प्रधानता संख्या पक्ष में हो चाहे शक्ति अथवा क्षमता पक्ष में।

इस स्पष्टीकरण के उपरान्त एक बात हमारी समझ में आती है कि प्राचीन और नवीन दृष्टिकोणों में एक महान् अन्तर है। इस वर्ग की, प्राचीन कहानियों का उद्देश्य जहाँ अलौकिक वस्तु विधान के द्वारा पाठक के हृदय में उनमें आए हुए पात्रों की असाधारण योग्यता आदि के विषय में एक कौतूहल

एवं विस्मय उत्पन्न करना होता था, वहाँ नवीन कहानियों का उद्देश्य उसमें नियोजित घटनाओं को लेकर किसी सिद्धान्त आदि का पोषण एवं विज्ञापन होता है। कम से कम हल्की कोटि की आश्चर्योत्पादक स्थितियों का परिचय देने के लिए तो आज का कलाकार भूत प्रेतों की कहानियाँ नहीं लिखता। दूसरे शब्दों में भूत-प्रेतों की घटनाओं का वह अंश जिसमें पाठक के हृदय में कोतू-हल की जागृति होती है, कलाकार का साध्य नहीं साधन होता है। प्राचीन कलाकार केवल उसी अथा को लेकर कितनी ही होनी अनहोनी कल्पनाएँ करने में तत्पर हो जाता था, और उनके द्वारा भोले पाठकों में एक आतङ्क स्थापित करने की चेष्टा किया करता था। फिर भी इस बात को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि इस वर्ग की नवीन कहानियाँ भी अपनी वस्तु के अलौकिक और अपनी संवेदनाओं में असाधारण होती हैं।

अलौकिक सत्ताओं एवं शक्तियों का जो स्वरूप हमें प्राचीन साहित्य में मिलता है उस के सम्बन्ध में आधुनिक युग की एक और प्रतिक्रिया है। अभी-अभी तक साहित्य केवल इसी कारण मनोरंजन देता था कि उसकी वस्तु मानवीय है, उसी साहित्य के विषय में हमारा दृष्टिकोण बदल गया है। हम उसे किसी न किसी भाँति मानव-सिद्धि-सुलभ एवं स्वाभाविक बनाने की एवं उसे इसी रूप में दिखाने की चेष्टा किया करते हैं। इस प्रक्रिया में या तो हम रूपों का सहारा लिया करते अथवा मुहाविरा आदि का। यह बात यद्यपि बड़ा आश्चर्य-बोधक है फिर भी यथार्थता से ओतप्रोत है। इसका कारण उक्त वैज्ञानिकता की कसौटी की माँग है तथा हमारे पौराणिक और वैदिक साहित्य ही में नहीं पाश्चात्य देशों के, प्राचीन साहित्य में भा ऐसी अलौकिक शक्तियों अथवा अपौरुषोय पुरुषों का वर्णन मिलता है। बाद में चलकर इन्हीं शक्तियों ने हमारे हृदयों में श्रद्धाजन्य पूजा का स्थान बना लिया। इस प्रकार की अलौकिक सत्ताओं को ज्यों का त्यों न रखकर हम उन्हें किसी न किसी रूप में मानवीय जामा पहना देते हैं अथवा उनका सोचा व्यक्तित्व हमारे सामने जो दृश्य जगत है उस पर आरोपित कर देते हैं। उदाहरणार्थ सूर्य को लीजिए। वैदिक ऋषि इसे एक अलौकिक शक्ति-सम्पन्न सत्ता मानते थे जो हमारे श्रद्धा-भय का आलम्बन थी। इस धारणा का बीज-बपन निश्चय ही सूर्य के प्रचण्ड आकार प्रकार एवं अद्वितीय शक्ति के आभास के द्वारा ही हुआ था। आधुनिक वैज्ञानिक सूर्य को एक अखण्ड प्रकाशमय ग्रह मानता है और उसे जगत के पोषण की सत्ता देता है। यदि सूक्ष्मता से देखा जाय तो दोनों दृष्टिकोणों में विरोध कहाँ रहा ? अन्ततः केवल अन्तिम निर्णय में ही है, आधारभूत प्रामाणिक वस्तु (hypothesis)

में नहीं। सूर्य को प्रखण्ड प्रकाश का एक बृहद् पिण्ड न मानकर एक ऐसी शक्ति मान लीजिए जिसमें यह प्रकाश अवस्थित हो, बस विज्ञान को कोई आपात्त नही है। और यहाँ हम साहित्य की बात करते हैं तब तो विज्ञान को उसका गौण होकर ही रहना पड़ेगा। रूपक-दृष्टि स्वयं साहित्य की एक अत्यन्त पुरातन सम्पत्ति है और यदि इन अलौकिक सत्ताओं को हम पूर्णतः मानवाय रूप न भी दें अथवा उन्हें दृश्य जगत पर न भा घटावें तो साहित्य की रमणीयता में कोई हानि नहीं आती। साहित्य पर अध्ययन करते समय इस दृष्टिकोण को सामने रखना चाहिए। इसी प्रकार मुहाविरे की बात है। श्री अयोध्यासिंहजी उपाध्याय ने कृष्ण-चरित्र के गोवर्द्धन धारण के प्रसंग को लेकर अपने प्रिय प्रवास में 'अंगुला पर उठाना' के मुहाविरे का क्या ही सुन्दर एवं आश्चर्य की भाँति से घटित किया है। सामयिक साहित्य का सौन्दर्य इसी बात में है कि वह नवीन और प्राचीन का एक अद्भुत समन्वय करता है।

इस वर्ग में केवल वे ही कहानियाँ नहीं आती जिनका वातावरण अलौकिक अथवा दृश्य-जगत से भिन्न है, अपितु वे भी आती हैं जिनमें अलौकिक वस्तु का लौकिक स्वरूप हो देकर उपास्थित किया जाता है। ऐसी कहानियाँ कोनसा हैं और उनमें ऊपर कहा गई कहानियों से क्या अन्तर है? थोड़ा सूक्ष्मता में देखें तो पहले प्रकार की कहानियों में अलौकिक पर लौकिक वस्तु का आरोप होता है, अन्तर्बोध अलौकिक वस्तु का बराबर रहता है। रूपक योजना का सारी निबलता इस प्रकार के समारोह में रहती है अर्थात् लौकिक वस्तु का आवरण इतना स्थूल नहीं रहता कि उससे अलौकिक का बोध होना ही बन्द हो जावे। यदि अलौकिक-बोध होना बन्द हो जावे तो हमारा उद्देश्य गिर जाता है। सूर्य को एक विशाल अग्निपिण्ड माना जावे अथवा एक विराट् दिव्य-पुरुष, कहानों में उसको लेकर जब रूपक खड़ा किया जाता है तो उसके अग्निपिण्ड के रूप को तिरोहित किया जाता है और दिव्य पुरुष के रूप का आधान प्रमुख रहता है। यह बात दूसरी कहानियों में नहीं है। वहाँ लौकिक स्वरूप प्रमुख होता है। हमने कुछ दिन हुए किसी पत्र में एक ऐसी कहानी पढ़ी थी जिसमें यह कल्पना की गई थी कि सयुक्तराष्ट्र सभ में सऊदरी जनरल का जो पद रिक्त हो रहा था उसका पूर्ति के लिए ससार के बड़े-बड़े राजनोतिज्ञों ने मिलकर दिव्यगत आचार्य कीटिल्य को आमन्त्रण दिया और वे इस घरा पर राकेट विमान द्वारा अवतीर्ण हुए। राष्ट्रध्वज में कुछ देर भाषण देने के बाद वे अपने स्थान को लौट जाने ही वाले थे कि लेखक महाशय को कलम छूट गई, ऐसा प्रतीत हुआ। और फिर क्या हुआ यह अविदित है। यहाँ यह शका करना उचित नहीं कि उस

सारे विवरण को कहानी मानना चाहिये यह नहीं क्योंकि प्रसङ्ग केवल वस्तु या वातावरण का है शैली का नहीं। इस प्रकार की कहानी की वस्तु अलौकिक तो होती है क्योंकि आचार्य चाणक्य, जो आज से कितने ही संवत्सर पूर्व सदा के लिए यहाँ से उठ गए थे, किसी भी अवस्था में हमारे सामने शरीर धारण करके नहीं आ सकते। किन्तु कहानी पढ़ते समय हमें यह देखने का अवकाश या इच्छा नहीं रहती कि आचार्य महाशय किस प्रकार इस मानव-जगत पर आ गये किन्तु हम केवल उसके लौकिक पक्ष का ही स्मरण रखते हैं अर्थात् आचार्य हमारे बीच में आकर क्या बात करते हैं केवल इसी बात को जानने का कुतूहल रहता है।

कहने का अभिप्राय यही है कि इस प्रकार की कहानियाँ भी इसी वर्ग में गण्य हैं और इस वर्ग की शेष कहानियों का विवेचन करते समय इन्हे भूलना नहीं चाहिये।

हिन्दी भाषा की सबसे पहली कहानी 'रानी केतकी की कहानी' (लेखक इंशा अल्ला खां) की वस्तु अंशतः इसी वर्ग की है।

आधुनिक साहित्य में इस सम्बन्ध में एक और भी प्रवृत्ति देखी गई है। वह है लौकिक वस्तुओं, व्यापारों आदि को अलौकिक रूप में उपस्थित करना व उसके द्वारा एक रहस्य की सृष्टि करना। एक उदाहरण लीजिये। इङ्ग्लैण्ड के एक प्रसिद्ध कहानी लेखक ई० एम० फोर्स्टर की एक कहानी है 'द सिलेंशियल ओम्नीबस' (The celestial omnibus)। इस कहानी को आसोपान्त पढ़ने के बाद एक इहेतर वातावरण की गूँज हमारे मस्तिष्क में रहती है किन्तु यदि ध्यान से देखा जाय तो प्रतीत होगा कि इसमें अलौकिक वस्तु जैसी कोई चीज नहीं है। इसमें कविता को एक वाहन (omnibus) का रूप दिया गया है जो हमें स्वर्ग-प्रदेश को ले जाती है। आरम्भ से अन्त तक इस वाहन का सच्चा स्वरूप स्पष्ट नहीं किया जाता है और कई ऐसी वस्तुओं की सृष्टि की जाती है जो इस स्वरूप को अधिक से अधिक दूर तक छिपाने में समर्थ होती है ताकि बहुत देर तक हम रहस्य में गुमे से रहते हैं। किन्तु अन्त की कुछ पंक्तियों में भाव स्पष्ट हो जाता है और हमें तब कहानी को अतिप्राकृत या अप्राकृतिक कहने का साहस नहीं होता। दो विरोधी चीजें : एक अन्वेष शिशु और एक तिर्यक्वृत्ति (sophisticated) प्रौढ़—की योजना द्वारा कहानी में जान डाल दी गई है। और उससे कहानी का यह उद्देश्य कि कविता का आनन्द वही ले सकते हैं जो तर्क की मरुभूमि से दूर रहते हैं पूर्ण सफल रूप से अभिव्यक्त हो जाता है।

(२) तत्त्व विशेष की प्रमुखता—यह कहानी के वर्गीकरण का दूसरा

आधारभूत सिद्धान्त है। कहानी का यदि तात्त्विक विश्लेषण किया जाय तो हमें उसके कुछ आधारी तत्व मिलेंगे जिनसे कहानी का निर्माण होता है। विहंगम दृष्टि से इन तत्वों की संख्या पाँच छह तक आती है। भाषाशैली, कथानक, वातावरण चरित्र-चित्रण, वातावरण और सङ्घर्ष। इन तत्वों का विस्तृत विवेचन पाँचवें प्रकरण में किया जायगा। इन्हीं तत्वों की प्रमुखता को लेकर कहानी को प्रवृत्त कर सकते हैं, अर्थात् जिस कहानी में इसमें से जो तत्व प्रमुख होगा उसी तत्व के नाम पर कहानी की संज्ञा निर्धारित हो जायगी। जैसे कोई कहानी चरित्र-प्रधान होती है, कोई कहानी घटना-प्रधान और कोई कहानी वातावरण-प्रधान आदि।

यदि हम कहें कि असुक कहानी भाषा-प्रधान है तो अन्विष्यतः इसका अर्थ यह नहीं कि उसमें कथानक-तत्व बहुत विरल है अथवा उसका चरित्र-तत्व बहुत हल्का है। इसी प्रकार दूसरे तत्वों के विषय में बात कही जा सकती है। कभी-कभी तो वे तत्व इस रूप में संयोजित होते हैं कि प्रत्येक का अपना-अपना महत्व होता है और हमें प्रत्येक तत्व को प्रधान मानने का लोभ होता है। किंतु यह प्रायः बहुत अच्छी कहानियों में होता है। साधारण कलाकार सभी तत्वों के समान विकास में साधारणतया फिसलता ही देखा गया है। किसी कहानी में कोई तत्व प्रधान हो जाता है किसी कहानी में कोई।

कहानी में किसी तत्व की प्रधानता का क्या तात्पर्य है ?

(अ) भाषा और शैली प्रधान कहानियाँ—इस प्रकार की कहानियों का आकर्षण उनकी भाषा और शैली पर केन्द्रित रहता है। यह बात उनके हित में भी घटित होती है और अहित में भी। जैसे कोई ऐसी कहानी लिखी जावे जिसकी भाषा खूब शब्दाडम्बरयुक्त तथा मुहाविरेदार हो उसे पढ़ते समय पाठक के हृदय में उसी भाषा-शैली का ध्यान रहेगा, शेष तत्वों का या तो उचित विकास न होने से या उनकी भाषा-शैली की अपेक्षा कम विस्तार होने के कारण उनकी ओर लेखक का ध्यान नहीं जाता। जिन कहानियों की भाषा अत्यन्त परिमार्जित और शैली अत्यन्त रोचक होती है उनमें भी प्रायः यही बात लागू होती है, यद्यपि यह स्पष्ट है कि जिस लेखक की कलम में भाषा का प्रचुर निखरा हुआ रूप दर्शाने की योग्यता होती है उसे कहानीकार होने के नाते स्वभावतः अन्य तत्वों की ओर ध्यान देना आवश्यक एवं प्रिय होता है और इस अवस्था में भाषा-शैली की प्रभुता कम हो जाती है। भाषा-शैली-प्रधान कहानियाँ अच्छी कहानियों की कोटि में नहीं आतीं, क्योंकि जो भी हो भाषा-शैली आखिरकार विचार-संक्रमण का वाहन मात्र है।

(आ) चरित्र-प्रधान कहानियाँ—मनोविज्ञान के विकास के इस युग में



कथा साहित्य में चरित्रों की प्रधानता सहज ही में उपर उठ आई है और आज के युग में वे ही कहानियाँ अच्छी समझी जाती हैं जिनमें विभिन्न पात्रों की मनो स्थिति का विभिन्न अवस्थाओं में निदर्शन होता है। ऐसे कहानियों में घटना, भाषाशैली आदि सब तत्व गौण होकर आते हैं। भाषा तो भावों की वाहन ही रहती है। कथानक की 'शृङ्खलाएँ' केवल चरित्रों की प्रतिक्रिया ही दिखाने को बनाई जाती हैं। किस प्रकार की अवस्था में पात्र क्या करता है केवल इसी बात को लेकर आज का अधिकांश कथा-साहित्य चलता है। फिर कुछ विशेष पात्र होते हैं जो केवल अपनी विशेषता के लिए ही कहानी के घरातल पर आते हैं जैसे कोई पण्डा, अध्यापक, मिल मालिक, दार्शनिक आदि। इनकी चरित्रिक विशेषताओं को लेकर कहानी चरित्रप्रधान हो जाया करती है। इसमें ऐसे पात्र प्रायः नायक या प्रमुख पात्र बनकर आते हैं।

चरित्र प्रधान कहानियों में दो प्रकार के चरित्रों का विकास देखने को मिलता है। एक तो व्यक्ति (Individual) का चरित्र और दूसरे वर्ग (Class) का चरित्र। किन्तु यह भेद प्रारम्भिक ही है। अच्छे लेखकों का झुकाव वर्ग चरित्र की ओर ही देखने को मिलता है। यद्यपि डिकन्स जैसे स्वनाम-धन्य लेखकों ने व्यक्ति-चरित्रों की हाट लगाई है। आगे चल कर व्यक्ति ही अपना एक गुट बना लेता है और अमुक पात्र की विशेषताओं वाले जितने समाजजीवी मिलते हैं उनका उस पात्र को प्रतिनिधि मान लिया जाता है। किन्तु यदि ऐसा न भी हो तो व्यक्ति के चरित्र को एक अत्यन्त उच्चकोटि तक विकसित किया जा सकता है। फिर भी वह व्यक्तिगत चरित्र ही रह सकता है। इसमें कोई अपमान अथवा दुर्बलता की बात नहीं है। इसके साथ ही यह भी मानना चाहिए कि वर्ग चरित्रों की अभिव्यक्ति जितनी सहज साध्य होती है उतनी व्यक्ति-चरित्रों की नहीं। दूसरी श्रेणी के चरित्रों में लेखक को एक अधिक मृदु अध्ययन एवं वृहत्तर जन समुदाय के अनुभवों की आवश्यकता होती है। कारण स्पष्ट है। हम दैनिक जीवन में जो अनुभव करते हैं वह अनुभव साधारणतया सर्वसामान्य का अनुभव होता है। किन्तु एक अमुक व्यक्ति उस सामान्य दिशा से हटकर किस प्रकार अपना अलग मार्ग बना लेता है इसकी ठीक-ठीक तह में पहुँचना कठिन है। व्यक्ति-चरित्र की यह विशिष्टता लेखक के लिए भी उसी अनुपात में दुर्गुहणीय होती है।

यदि हम इस बात का अध्ययन करें कि कहाँ पर जा कर व्यक्तिगत चरित्र वर्गगत हो जाता है तो यह बड़ा मनोरञ्जक होगा। केवल कुछ प्रतीकात्मक कहानियों को छोड़ कर दृश्यरूप में तो समस्त वर्ग-चरित्र व्यक्ति ही के आश्रय

से अभिव्यक्त होता है किन्तु कोई-कोई व्यक्ति ऐसे होते हैं जो एक बहुत बड़े जन-समुदाय का प्रतिनिधित्व करते हैं, इस अर्थ में कि उनकी विशेषताएँ उस जाति अथवा वर्ग के समस्त जनसमुदाय में पाई जाती हैं। प्रतीकात्मक कहानियों में यह प्रारम्भ ही में मान लिया जाता है कि अमुक व्यक्ति 'क' एक समाज का प्रतिनिधित्व कर रहा है अर्थात् प्रतीकात्मक कहानियों में वर्ग चरित्र का आरोप आदि ही से होता है जब कि शेष कहानियों में इस आरोप को बाद में सुविधा के अनुसार न्यूनाधिक मात्रा में घटाना पड़ता है।

(इ) कथानक-प्रधान कहानियाँ—इनका महत्व यद्यपि अपेक्षाकृत कम है फिर भी प्रचार की दृष्टि से ये बड़ी लोकप्रिय होती हैं। इसका कारण यह है कि एक साधारण कोटि के पाठक की रुचि प्रायः कहानी के पेचीदे और चक्कर-दार कथानक में केन्द्रित रहती है। चरित्र और भाषा शैली उनके आकर्षण के केन्द्र बिन्दु नहीं रहते। वातावरण के आधार पर किए गये भेदों की व्याख्या में यह स्पष्ट कर दिया गया है कि क्यों एक साधारण पाठक को जासूसी आदि कहानियाँ अधिक अच्छी लगती हैं। यदि लेखक के दृष्टिकोण से देखा जाय तो भी हमें यह बात पृष्ठ होती जान पड़ेगी। भाषा के प्रश्न को पार करने के बाद लेखक के समक्ष सीधी यही समस्या आती है कि सजीव चरित्रों की सृष्टि की जाय तो कैसे? कथानक उसके लिए कोई विशेष टेढ़ी खीर नहीं होती। सच तो यह है कि कहानी लेखन की प्रारम्भिक अवस्थाओं में कथानक ही सब से निकट से सिद्ध होने वाला तत्व है। देखा भी जाता है कि नए कहानीकार की प्रायः सभी रचनाएँ कथानक प्रधान होती हैं।

कथावस्तु के भेदों की दृष्टि में विचार किया जाय तो ज्ञात होगा कि प्रायः अधिकांश प्रकारों में कथानक का महत्वपूर्ण स्थान है। सामाजिक, ऐतिहासिक, प्रागैतिहासिक, राजनैतिक, जासूसी, वैज्ञानिक, धार्मिक, जीवटीय, आर्थिक, यौनीय, प्रकृति-परक, पाशवीय व अतिप्राकृत सभी प्रकार की कहानियों में कथानक का स्थान गौरवान्वित है। आधुनिक युग में चरित्र-प्रधान कहानियाँ भले ही लिखी जायें, यह बात स्पष्ट है कि इस चेष्टा में लेखक वातावरण या वस्तु के एक बहुत बड़े क्षेत्र को मूल जाता है और उसका दृष्टिकोण सङ्कीर्ण हो जाता है।

हमारी अल्पमति के अनुसार कथानक-प्रधान कहानियों के सिर पर एक और उत्तरदायित्व होता है जो चरित्र प्रधान या अन्य कहानियों पर नहीं होता। वह होता है आदर्श और गहृत के निर्माण से सम्बन्ध रखने वाला। यह बात १४

निर्द्वन्द्व है कि पाठक को अच्छी या बुरी प्रेरणा उसके कथानक से मिलती है। स्वयं चरित्र, 'अर्थात् पात्र' इस प्रसङ्ग में संवेदना शून्य होते हैं। वे यदि कथानक के दास नहीं हों तब भी अन्ततः कथानक की परिणति जिस अवस्था में होती है उसी के आधार पर हमारी श्रेय व अश्रेय की भावनाएँ बनती हैं। इसी बात को नीचे की तालिका स्पष्ट करेगी—

चरित्र अथवा पात्र कथानक की परिणति पाठक की मनोवृत्तियों पर पड़ने वाला प्रभाव

१ उत्तम	आदर्श	आदर्श
२ अधम	"	प्रतिकूल
३ उत्तम	प्रतिकूल	"
४ अधम	"	आदर्श
५ मध्यम	"	"
६ मध्यम	आदर्श	आदर्श

इस तालिका से यह सिद्ध होता है कि पात्र चाहे कैसे भी हों पाठक पर कथानक का प्रभाव पड़ता है। यदि पात्र निम्नकोटि के हों और उनके कार्य-कलापों का परिणाम अत्यन्त भव्य निकले तो इसमें कोई सन्देह नहीं कि आदर्श अथवा उच्च कोटि के चरित्रों की फिर कोई पूछ नहीं होगी। इसी प्रकार जब तक हम अत्यन्त प्रारब्धवादी न हों आदर्श पात्रों के कार्य-कलापों के परिणाम प्रतिकूल देखकर हमें घोर निराशा होती है और हमारा आदर्श-पक्ष की ओर झुकाव कम होने लगता है। यदि वही प्रतिकूल परिणाम निम्न पात्रों के कार्यों के कारण हुआ हो तो हमें अवश्य सन्तोष होता है।

कहने का तात्पर्य यह है कि कथानक प्रधान कहानियाँ जिनका अधिकांश आकर्षण उनके कथानकों में रहता है पाठकों के चरित्र-निर्माण अथवा चरित्र ध्वंस में बहुत दूर तक सहायक होती हैं।

(ई) वार्तालाप-प्रधान कहानियाँ—यों तो वार्तालाप एक शैली है। फिर भी क्योंकि उसकी गणना कहानी के प्रमुख तत्वों में की जाती रही है अतः इस प्रसङ्ग को यहीं पर लिया जायगा।

कुछ आलोचक कथोपकथन को लेकर कहानी का एक भेद निर्धारित करने की चेष्टा करते हैं। किन्तु यदि निष्पक्षता से देखा जाय तो वार्तालाप को लेकर कहानी का एक वर्ग नहीं किया जा सकता, क्योंकि वार्तालाप की प्रधानता के आधार पर ही कहानी और नाटक में भेद किया जाता है। वार्तालाप कहानी का फिर भी एक महत्वपूर्ण भाग है और उससे जब कहानी का कथा-

नक, चरित्र व वातावरण अनावृत होता है तब उस कहानी को वार्तालाप प्रधान कहा जाता है। कथोपकथन की प्रायः सभी विशेषताएँ ऐसी कहानियों के वार्तालापों में पाई जाती हैं। ( इन विशेषताओं का सर्वाधिक बर्णन तत्त्व-निरूपण वाले प्रकरण में मिलेगा )।

(उ) वातावरण-प्रधान कहानियाँ—इनका यद्यपि प्रचार अत्यल्प है तथापि इनका महत्त्व उसी अनुपात में नगण्य नहीं। लेखक की योग्यता और पाठक पर पड़ने वाला प्रभाव, दोनों की दृष्टि से ऐसी कहानियाँ एक विशेष ऊँचे स्तर की होती हैं। इनका स्वरूप कैसा होता है ? मान लीजिये कहानी का कोई पात्र एक ऐसी भयङ्कर स्थिति में पड़ गया हो जहाँ से उसका निकलना सम्भव नहीं हो। उस स्थिति का यदि लेखक ऐसा बर्णन करे कि हमारे मन में भी ठीक वही भयपूर्ण स्थिति की संवेदना होने लगे और हम अपने आपको उस पात्र की दशा में अनुभव करने लगे तो वह कहानी वातावरण प्रधान होगी। उसी स्थिति में वातावरण कैसे प्रधान होगा ? तब न तो पात्र का कोई महत्त्व है क्योंकि वह एक असहाय, विवश स्थिति में है जहाँ उसका होना न होना बराबर है, कथानक का स्पष्ट ही कोई प्रयोग नहीं हो रहा, वार्तालाप उस स्थिति के सहायक बनकर ही आ सकते हैं, प्रधान नहीं। इस प्रकार केवल तत्स्थानीय वातावरण ही एक ऐसा तत्त्व है जो महत्त्व का है। उसकी संवेदना या तो सजीव और व्योरेवार वस्तुवर्णन से ( जैसे यदि किसी एकान्त जङ्गल का चित्र हो तो अँधेरी रात का होना, वायु की साँय-साँय, जो ऊँचे-ऊँचे पेड़ों से जैसे साजिस में लगी हुई हो, भयावह पशु-पक्षियों के तीव्र-मन्द स्वर, आस-पास और किसी मनुष्य जैसे प्राणी का न होना आदि के द्वारा ) अथवा पात्र की मनोदशा के अध्ययन द्वारा अथवा सम्भव हो तो वार्तालाप द्वारा जागृत की जाती है।

यह तो वातावरण-प्रधान<sup>१</sup> कहानियों का तीव्र रूप हुआ जिसके आंशिक उदाहरण रवीन्द्रनाथ ठाकुर में मिलेंगे। वातावरण-प्रधान कहानियों का एक हल्का रूप भी है। ऐसी कहानियों में मनोदशाओं की तीव्रता द्वारा वातावरण नहीं बनाया जा सकता, किन्तु एक विशेष कालखण्ड अथवा जातिखण्ड का एक ऐसा परिचय उपस्थित किया जाता है कि हमारे सामने तत्सम्बन्धी एक चित्र अङ्कित हो जाता है। प्रेमचन्द की 'नशा' शीर्षक कहानी इसी प्रकार की है।

<sup>१</sup> वातावरण प्रधान कहानियाँ लिखने में श्री एडगर एलेन पो, जो आधुनिक कहानी के प्रवर्तक माने गए हैं, बड़े सिद्धहस्त हैं। उनकी कहानियाँ एक अतीन्द्रिय लोक में ही साँस लेती जान पड़ती हैं। श्री टैगोर ने भी कुछ ऐसी कहानियाँ लिखी हैं।

उसमें यह सिद्ध किया गया है कि प्रगतिवादी कहे जाने वाले विचारों वाला एक मनुष्य भा किस प्रकार एकाएक जमींदारी वातावरण में पड़कर उसी वातावरण का एक पुतला ब पुजारी हो जाता है। उसके आस-पास का वायुमण्डल इतना अजीब है कि वहाँ आन के पश्चात् उसकी सारी सचेष्टता हवा हो जाती है और वहाँ का हवा उसके सिर पर सवार हो जाती है। इसी उदाहरण का यदि परिभाषा की ओर ले जाया जाय तो जान पड़ेगा कि इस प्रकार की कहानियों में वातावरण के आगे पात्र, कथानक, वार्तालाप आदि सब अप्रधान ही रहते हैं।

(ऊ) सघर्ष प्रधान कहानियाँ—इस सम्बन्ध में तत्व विवेचन वाले पाँचवें उच्छ्वास में विशेष विचार किया जायगा।

तत्वों की प्रमुखता का निर्धारण—तत्वों की प्रमुखता के निर्धारक बीजों में लेखक की रचि और क्षमता, युग साहित्य की माँग और कहानी की वस्तु और उसका उद्देश्य ये प्रमाण्य हैं। इन तीनों पर नीचे की पक्तियों में विचार किया जाता है।

(१) लेखक की रचि और क्षमता—कोई कोई लेखक अपनी भाषा के सौष्ठव प्रदर्शन के लिए कहानी में ऐसी भाषा रखते हैं जो हमारे यहाँ बहुत देर तक गूँजती है। किसी लेखक को चरित-चित्रण करना अधिक इष्ट होता है, उसके लिए भाषा और अन्य तत्वों की अपेक्षा उसका अधिक महत्व होता है, एस लेखक चरित्र-तत्व के प्रति शेष तत्वों को गौण बना देते हैं। किन्हीं कथाकारों को केवल वातावरण-सृष्टि ही करना अभिष्ट होता है। यह तो हुई रचि की बात। लेखकों में यह भी देखा जाता है कि उनका सारे तत्वों पर आधिकार नहीं होता। इसलिए अपनी शक्ति सामर्थ्य के अनुसार जिस तत्व को वे अधिक स्पष्ट और भावुकता से व्यञ्जित कर सकते हैं, उसी का अच्छा प्रयोग इनकी कहानियों में मिलेगा। शेष तत्वों का अच्छा विकास वे नहीं कर पाते। यदि सब पूछा जाय तो क्षमता भी रचि पर ही अवलम्बित होती है क्योंकि रचि से बाँधभिल वस्तु का अभ्यास शीघ्रता से हो सकता है और उस पर अधिकार किया जा सकता है।

(२) युग साहित्य की माँग—इसका भी लेखक को अच्छा आदर करना होता है, यदि उसकी कला जनप्रिय होने की आकांक्षा रखती है और ऐसा हाने का दावा करती है। साधारणतया देखा गया है कि भाषा-प्रधान कहानियाँ किसी भाषा के शिशु रूप में पाए जाने वाले चापल्य, फैलाव और बनाव सजाव आदि भावों की झोतक है। भाषा जब नहीं नहीं विकसित होती है तब उसके प्रयोग का चाव साहित्य के सभी क्षेत्रों में पाया जाता है। और इस नियम के

अनुसार कहानियों में भी उस का पुट आ जाता है। भाषा को अस्वाभाविक अलङ्कारों और रूप-प्रसाधनों का आश्रय बनाया जाता है और एक बार-बनितता के से चमत्कार की निष्पत्ति का प्रयत्न किया जाता है। प्रसंग में भाषा के सहज विकास की चेष्टाओं को नहीं लेना चाहिए जो अवश्य ही उसकी सुन्दरता को वृद्धिगत करने में सहायक होती है। विज्ञ पाठक दोनों प्रकार की भाषाओं में अन्तर के दर्शन तत्काल कर लेता है।

ज्यों ज्यों भाषा में विकास होता जाता है वैसे-वैसे कहानी आदि साहित्यों में भाषा की प्रमुखता विद्युत् होती जाती है और शेष तत्वों की ओर ध्यान दिया जाने लगता है। दूसरे शब्दों में भाषा साध्य नहीं साधन बन जाती है। सच पूछा जाय तो भाषा का मिशन भी यही है। भाषा का प्रभुत्व समाप्त होने के बाद युग के जैसे अपने सस्कार होते हैं उन्हीं के अनुरूप वह कहानी में तत्वों की योजना की ओर ध्यान देता रहता है। इसके विषय में कोई नियम नहीं बनाए जा सकते कि कौनसा युग किस तत्व को अधिक अपनाएगा किन्तु साधारण तौर पर यदि यह माना जाय तो हानि नहीं होगी कि चरित्र-प्रधान कहानियाँ उस युग की देन होती हैं जिनमें जन जीवन के विभिन्न स्तरों में चरित्र का संघर्ष होता रहता है। इसी प्रकार कथानक प्रधान कहानियाँ कौतूहल को पसन्द करने वाले जनवर्ग को रचि की पात्र होती हैं। कथोपकथन को प्रचुरता को देखकर नाटकीय अभिरुचि की ओर सकेत होता है और वातावरण की स्पष्ट करने वाला कहानियाँ भावनात्मक दृष्टिकोण की द्योतक हैं।

(३) कहानी विशेष की वस्तु—अर्थात् कथावस्तु भी तत्व विशेष की प्रमुखता में पर्याप्त योगदान देता है। जैसे जीवट की ओर जासूसी कहानियों में कथानक की प्रधानता पाई जाती है। अच्छी सामाजिक कहानियों में चरित्र और कथानक का सन्तुलन होगा; आर्थिक कहानियों में चरित्रों की सम्यक योजना होती है, अतिप्राकृत कहानियों में वातावरण का निर्माण अच्छा होता है, आदि। यह ठीक है कि इस प्रकार के परस्पर सम्बन्ध के लिए कोई वैज्ञानिक प्रतिबन्ध नहीं है।

शैलीगत भेद—यों तो शैली को लेकर विस्तृत विवेचना एक अलग प्रकरण में की जायगी फिर भी यहाँ कहानी के भेदों को निर्धारित करने के प्रश्न को लेकर उस पर विचार किया जा सकता है।

यहाँ शैली का अर्थ वह पद्धति अथवा प्रणाली है जिसके द्वारा कहानी लिखा जाता है। हम जानते हैं कि कहानी अनेक प्रणालियाँ से लिखी जा सकती है। इनमें से कुछ प्रणालियाँ तो अत्यन्त प्रचलित हैं, दूसरी प्रणालियाँ

उनसे कुछ कम प्रचलित । सबसे पहले इन सभी प्रणालियों को दो वर्गों में बाँटा जा सकता है—(१) आभ्यान्तरिक और (२) बाह्य । आभ्यान्तरिक वर्ग में दो प्रकार की कहानी शैलियाँ पाई जाती हैं—(क) रूपात्मक और (ख) शुद्ध । बाह्य वर्ग में कहानी की प्रचलित शैलियों का विवेचन हो सकता है—(क) ऐतिहासिक (ख) डायरी-शैली (ग) पत्र शैली (घ) आत्मकथा-शैली और (ङ) मिश्र । पहले हम बाह्य वर्ग की शैलियों का विवेचन करेंगे ।

बाह्य वर्ग की इन शैलियों के निर्धारण का आधार क्या है व इन्हें बाह्यवर्ग में रखने का क्या तात्पर्य है ? बाह्यवर्ग का तात्पर्य कहानी के ऊपरी ढाँचे से है । अतः जिन-जिन तरीकों से कहानी का ऊपरी ढाँचा तैयार हो सकता है उन तरीकों की छानबीन करने के बाद एक संख्या निर्धारित हो सकती है, यद्यपि यह संख्या केवल अध्ययन की सुविधा ही के लिए है और अन्तिम सीमा नहीं है । ये तरीके या शैलियाँ पाँच हैं—

(क) ऐतिहासिक—यह कहानी लिखने की सबसे अधिक प्रचलित, सरल और महत्त्वपूर्ण शैली है । यद्यपि इसे जो नाम दिया गया है वह बिलकुल पूरा जँचता हुआ नहीं है, तथापि किसी अन्य अधिक उचित संज्ञा के अभाव में इसी का प्रयोग वाञ्छित है । जिस रीति से इतिहास लिखा जाता है उसी रीति से ऐसी कहानियाँ लिखी जाती हैं । विवरणों का चुनाव कहानी का अपना होता ही है । कभी-कभी कुछ समय के लिए ठीक अन्य पुरुष की शैली का प्रयोग नहीं दिखाई पड़ता तथापि कुछ दूर जाने पर कहानी की प्रधान शैली का पता ऋट से लग जाता है । इस तरह की आरम्भिक कठिनता अन्य शैलियों की कहानियों में बही है । इनके कुछ उदाहरण ये हैं—

(१) चिकनी मेज पर डाले हुए सफेद मेज-पोश पर अपनी कुहनियों, तथा हथेलियों पर अपना सिर टिकाए हुए एक अजीब तरह का आदमी कमरे के एकान्त के अभिशाप का निराकरण कर रहा था । सामने खिड़की से सीधी आती हुई हवा उसकी लम्बी दाढ़ी से खिलबाड़ कर रही थी । उसकी अवमुँदी आखें एक चित्र को देख रही थीं जिसे उसकी नव-परणीता पत्नी ने बनाया था । उसके नीचे लिखा था—‘जीवन’ ।

‘?’—‘प्रखर’

(२) जब कहीं पुरुषार्थ और भाग्य की बात चलती है तो गंगाधर मिश्र उत्सहित होकर अपने प्रयत्नों की विफलता की कहानी सुनाने लगते हैं । मसलब यही होता है कि उन्होंने सदा ही सद्भावना से भाग्य से लोहा लेने की चेष्टा की, परन्तु भाग्य की जबर्दस्त मुट्ठी से वे कभी छूट नहीं पाये ।

‘पर्व की मर्यादा’—यशपाल

(३) 'बन्दी', 'क्या है?', 'सोने दो', 'मुक्त होना चाहते हो?', 'अभी नहीं', 'निद्रा खुलने पर', 'चुप रहो', 'फिर कबसर न मिलेगा'। "बड़ा गीत है कहीं से एक कम्बल डालकर कोई गीत से मुक्त करता।" "ग्राँधी की सम्भवना है, यही अवसर है, आज मेरे बन्धन शिथिल है।" 'आकाश दीप'—प्रसाद

ऊपर के उदाहरणों से स्पष्ट है कि ऐतिहासिक शैली का क्षेत्र विस्तृत है कभी उसमें वर्तमान काल का प्रयोग होने लगता है कभी भूत काल का, कभी उसमें वार्तालाप चल पड़ते हैं, कभी शुद्ध ऐतिहासिकता ही रहती है; कभी लेखक घटना की विवृति करता है, कभी बिचारों का प्रचार। अन्य शैलियों पर विचार करते समय इसके यथार्थ स्वरूप का ज्ञान हो जायगा।

✓ जहाँ तक कहानी के इतिहास का पता चलता है उसमें अत्यन्त प्राचीन काल से ऐतिहासिक शैली का ही प्रयोग होता आया है, विशेषतः जिसका प्रारम्भ "अमुक स्थान में अमुक नाम का एक नरपाल राज्य करता था।" इस प्रकार से हुआ करता था। कहानी कहने का प्रवृत्ति की गहराई में जायें तो हमें इस शैली की यथार्थता का सरलता से ज्ञान हो जायगा। कहानी सर्वदा किसी भूतकाल से सम्बन्ध रखती है तथा उसी की घटना आदि की अभिव्यक्ति करती है। यहाँ तक कि जहाँ कहानी 'वर्तमान काल' में लिखी मासूम पड़ती है वहाँ भी हमें उसके कथानक में प्रवेश करते ही उसके अतीत पृष्ठ का परिचय मिलने लगेगा, चाहे वह अतीत कल्पित हो अर्थात् अवटित भविष्य का वर्तमान की कल्पना करके बनाया गया हो, चाहे यथार्थ अर्थात् किसी सत्य अथवा कल्पित भूतकाल की घटना से निमित्त हुआ हो। (यहाँ हमारा ध्येय कहानी के प्रभाव की शाश्वतता के प्रति आक्षेप करने का नहीं है) और जहाँ भूतकाल की घटनाओं का उल्लेख होना होता है वहाँ इतिहास लिखने की रीति अपनाती ही सुविधाजनक व स्वाभाविक होता है। यदि इसी बात को और अधिक बारीकी से देखें तो लगेगा कि इसी के अन्तर्गत शेष समस्त शैलियाँ अर्थात् पत्र-विधान, डायरी-प्रणाली आदि आ जाती हैं। इस मान्यता का आधार यह है:—किसी भी शैली की कहानी को आप सरलतम प्रणाली में अपने शब्दों में अतृपित करके उपस्थित करने की चेष्टा कीजिए, आप ऐतिहासिक शैली पर स्वतः उतर आयेंगे। किन्तु इनमें परस्पर विभेद इसलिए किया जाता है कि इन्हें देखते ही इनमें एक विभिन्नता स्पष्ट प्रतीत होने लगती है। अध्ययन की सुविधा के लिए भी इनका अलग विवेचन करना ही अभीष्ट है। तथापि इस विभिन्नता के अन्दर भी समानता का एक सूक्ष्म तन्तु पिरोया हुआ है जैसा कि आगे के विवेचन से स्पष्ट होता जायगा।



ऐतिहासिक शैली की विशेषताएँ—इस सब पैरवी को यदि रहने दें तब भी ऐतिहासिक शैली की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं जो शेष शैलियों में उसी सम्पूर्णता व सफलता के साथ नहीं निभाई जा सकतीं। उनमें से एक प्रमुख विशेषता यह होती है कि भाषा, कथानक, चरित्र, वातावरण एवं विचारों आदि की अभिव्यञ्जना में लेखक को पर्याप्त स्वतन्त्रता रहती है। देखिये—

(१) भाषा—यह दृष्टव्य है कि ऐतिहासिक शैली की कहानी में लेखक का व्यक्तित्व छिपा हुआ है और नाटक के सूत्रधार की भाँति वह सारी कहानी को परदे के अन्दर से अप्रत्यक्ष होकर सञ्चालित करता रहता है। अनिवार्यतः वह न तो किसी चरित्र के साथ बँधता है और न स्वयं को किसी भी स्थल में अत्यन्त स्पष्ट रूप में प्रकट करता है। अतः कहानी की सामान्य गतिविधि को छोड़कर इस प्रकार की शैली में लेखक को अनेक प्रकार की भाषा का प्रयोग करने का अधिकार होता है। किसी पात्र के द्वारा वह एक प्रकार की भाषा बुलवाता है, किसी अन्य पात्र के द्वारा अन्य प्रकार की। जहाँ बातलापों को अवकाश नहीं होता वहाँ किसी स्थल में लेखक सीधी-साधी भाषा का प्रयोग कर सकता है! किसी अन्य स्थल में उसमें लच्छेदार शैली आ जाती है। यह सब होते हुये भी यह मान लेना चाहिये कि भाषा आदि के विषय में लेखकों के अपने मानस्तर बने हुए होते हैं और उन्हीं के नियमित प्रयोग के द्वारा उन्हें हम उनके नाम के अभाव में भी पहचान लेते हैं। कहने का अर्थ यह कि एक गद्यखण्ड में केवल चमत्कार की दृष्टि से लेखक अपनी भाषा में अधिक परिवर्तन नहीं करता।

तुलनात्मक दृष्टि से देखें तो प्रतीत होगा कि पत्र-विधान वाली शैली ही एक ऐसी प्रणाली है जिसमें भाषा सम्बन्धी सबलता देखने को ( और पर्याप्त पुष्कलता में देखने को ) मिल सकती है। पत्र शैली में एक ही कहानी अनेक पात्रों के पत्रों के या एक ही पात्र के अनेकों पत्रों के आधार पर बनती है। वे सारे पत्र किसी एक मूल घटना अथवा चरित्र को लेकर चलते हैं। यह स्पष्ट है कि एक पत्र का लेखक अपनी भाषा में दूसरे पत्र के लेखक से अनायास भिन्न हो जायगा। यहाँ तक कि लेखक के लिए यह आवश्यक सा होगा कि वह एक पत्र की भाषा को दूसरे पत्र की भाषा से पूर्ण रूप से नहीं मिलने दे। कभी कभी तो यह भिन्नता बड़ी दुस्माध्य हो जाती है और पत्र शैली असफल हो जाती है। यह बात वहाँ नहीं होती जहाँ कहानी आद्योपान्त एक ही पत्र में सिमटी हुई होती है। किन्तु उस अवस्था में उसमें पत्र विधान की दृष्टि से कई त्रुटियाँ आ जायेंगी जिनका आगे दिग्दर्शन किया जायगा।

आत्मकथा की शैली में लेखक को भाषा सम्बन्धी अत्यन्त कम या कि अकिंचन छूट रहनी है। उसके हाथ एक ही बार में उस पात्र या चरित्र से बंध जाते हैं जिसे वह कहानी का वक्ता बताता है। कहानी का वह वक्ता जैसी भाषा का कहानी के प्रारम्भ में प्रयोग करेगा उसी भाषा का निर्वाह वह कहानी के अन्त तक करे ऐसी आशा की जाती है। इसका अर्थ यह नहीं कि एक पात्र भिन्न-भिन्न भाषाओं का प्रयोग नहीं कर सकता किन्तु व्यवहारिक रूप में उस कहानी को जिसके पाठक केवल श्रोता ही माने जाते हैं (आत्मकथा की शैली में यह समझा जाता है कि लेखक का वक्ता कोई बात सुना रहा है।) एक ही बार में कहने की प्रक्रिया में यह स्वाभाविकता सम्भव नहीं कि वह भिन्न-भिन्न भाषाओं का प्रयोग करे। किन्तु पात्रों की भिन्न-भिन्न स्थिति के अनुरूप भाषा भेद के लिए यहाँ भी अवकाश है।

डायरी प्रणाली में भी प्रायः यही बात घटती है, केवल इस अन्तर के साथ कि डायरी की तिथियों में अन्तर होने के कारण भिन्न-भिन्न भाषाओं का प्रयोग अस्वाभाविक नहीं। फिर भी उस भिन्नता की एक सीमा है।

(२) कथानक—भाषा के समान इस तत्व के प्रयोग में भी लेखक को खूब स्वतन्त्रता है कम से कम ऐतिहासिक कहानियों में। यद्यपि साधारणतया यह विश्वास किया जाता है कि कहानीकार जिन पात्रों की सृष्टि करता है वे लघुवृत्त रूप में कहानीकार के मन में प्रतिनिधि होते हैं, तथापि ऐतिहासिक शैली के प्रयोग के द्वारा लेखक प्रत्यक्षरूपेण कहानी के पात्रों से, जो घटना-नायक होते हैं अधिक से अधिक दूर रह सकता है। यह प्रतीत होने वाली दूरी कहानीकार में किसी भी वस्तु को अधिक स्पष्ट और प्रकट रूप में व्यक्त करने का साहस भर देती है। इस प्रकार कथानक के दृष्टिकोण से लेखक को खूब स्वतन्त्रता मिल जाती है।

इसके अतिरिक्त कुछ वैधानिक कठिनाइयाँ भी होती हैं जिनके कारण अन्य शैलियों में कथानक सम्बन्धी इतनी स्वतन्त्रता नहीं रहती। उदाहरणतः आत्मकथा शैली को लीजिए। ऐसी कहानी में वक्ता अपने दैनिक अन्त का दिग्दर्शन कराने में कदापि समर्थ नहीं होगा। किसी कारण से उसके जीवन का अन्त हो जाता है इस बात को किसी भी रीति से वक्ता प्रकट करने में विवश है क्योंकि यदि उसका एक बार अन्त हो जाता है तो वह कहानी कैसे कह रहा है? यह ऊपर बताया जा चुका है कि कहानी भूतकाल से सम्बन्ध रखती है। वर्तमान काल का लेखक भी अपने इहप्रयाण की घटना हमें नहीं कह सकता।

यही बात डायरी शैली की कहानियों में घटित होती है। पत्र विधान में जबकि कहानी केवल एक ही पत्र में कही हुई होती है, प्रायः ऐसा देखने को नहीं मिलता। यद्यपि यह असम्भव नहीं है। जहाँ पत्र अनेक होते हैं वहाँ निस्सन्देह लेखक को पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है कि अमुक पात्र के निर्जीवन को वह किसी अन्य पात्र के पत्र में अनावृत कर सकता है।

यह तो हुई मरने की बात। जीवन की इस सुविस्तृत रङ्गभूमि का मरण तो अन्तिम परिणाम है, उसके मध्य में ऐसी घटनाएँ होती हैं जो पात्रों के जीवन शैलियों को प्रायः प्रभावित करती रहती हैं। ऐसी घटनाओं को लेकर भी ऐतिहासिक शैली की कहानी ही अधिक सफल हो सकती है। यह साधारण-तया देखा जाता है कि एक साधारण मनुष्य अपने जीवन के उज्ज्वल पक्ष को व्यक्त करने में अधिक उन्मुख रहता है और क्लुषित पक्ष को छिपाने में अधिक सचेष्ट। अन्य पुरुष उसी व्यक्ति के दोनों पक्षों को निष्पक्षता से कह सकता है। एक ओर डायरी, आत्मकथा व पत्र-प्रणाली में और दूसरी ओर ऐतिहासिक प्रणाली में यही अन्तर होता है। ऐतिहासिक प्रणाली की कहानी अपने प्रत्येक पात्र के सु और कु को सम्यक अभिव्यञ्जना दे सकती है जबकि दूसरी कहानियों में यही अभिव्यञ्जना पूर्वाग्रह व व्यक्तिगत लगावों से प्रभावित होकर आती है।

कथानक के दृष्टिकोण से ऐतिहासिक शैली में अन्य शैलियों से एक और भेद है। पत्र-शैली में लेखक कुछ ऐसी बातों से बँध जाता है जिनसे उसे मूल-कथानक के अतिरिक्त और भी कई बातें लिखनी पड़ती हैं। अन्यथा पत्र की रोचकता या स्वाभाविकता को आघात पहुँचता है। डायरी शैलियों में भी कम-वैशी रूप में यही बात घटित होती है यद्यपि अन्य बातों को लेखक अपनी डायरी शैली की कहानियों में न ले तो इसका समाधान इस बात को लेकर किया जा सकता है कि सम्पूर्ण अंश न लिए जाकर डायरी के कुछ आवश्यक अंशों को ही कहानी के लिए संग्रहीत किया गया है। फिर भी इस प्रकार की शैली उतनी तुस्त नहीं होती जितनी ऐतिहासिक शैली। ऐतिहासिक शैली में लेखक अपने कथानक को चाहे जिस गति से, चाहे जितनी स्वच्छन्दता से घुमा फिरा सकता है। हाँ, आत्मकथा वाली शैली में यह स्वच्छन्दता अवश्य कुछ अंश में विद्यमान रहती है। फिर भी चरित्र की सीमाओं के आधार पर कथानक में भी संकोच का आना स्वाभाविक है। आत्मकथा वाली शैली की कहानी का 'मैं' नामक पात्र अपने और अन्य पात्रों के प्रति किन्हीं विशेष धारणाओं और विश्वासों का वाहक हो यह प्रायः आवश्यक है और उसके दृष्टिकोण की इस संकीर्णता से कथानक पर सीधा प्रभाव पड़ना स्वाभाविक है।

(३) चरित्र—ऊपर कहा जा चुका है। कि ऐतिहासिक शैली में जहाँ चरित्र का विकास बिना किसी गत्यवरोध के और निष्पक्षता से हो सकता है वहाँ अन्य शैलियों में वही सजुचित और एक-पक्षीय हो जाता है। इस बात को हम यहाँ विस्तार से देखेंगे।

कहानी में प्रायः तीन चार पात्र होते हैं। यह देखा जाता है कि पात्र जितने अधिक होंगे, अन्य कई बातों के साथ उन पात्रों की प्रकृति का उद्घाटन भी उतना ही अधिक होगा, ऐसी सम्भावना है। महाशय 'क' किस प्रकार के व्यक्ति हैं इस बात को महाशय 'ख' अपने ढङ्ग से प्रकट करेंगे। महाशय 'ग' अपने ढङ्ग से, महाशय 'घ' भी अपने ढङ्ग से आद। चरित्र जब तक अतिकृत न हो तब तक उस समूह के विभिन्न मतों में विभिन्नता व विरोध भी हो सकता है। यदि दुर्भाग्य से लेखक भी उन महाशयों में से किसी के साथ मिला हुआ है तब तो समस्या और भी जटिल हो जाती है। यदि लेखक महाशय स्वयं महाशय 'क' हो आत्मकथा शैली की स्वाभाविकता के आग्रह के कारण वे अपने दोषों को छिपाने और गुणों को प्रशंसा करने में तत्पर रहेंगे। लेखक महाशय यदि 'ख' महानुभाव से मिले हुए हों और 'ख' थोड़ी देर के लिए मान लीजिए कहानी के सत् पक्ष के भीरु हों तो उससे यह डर रहता है कि असत् पक्ष की हीनता का उद्घाटन करने में बहुत अधिक बल लगेगा जिससे उसके अतिरंजित होने की आशंका है। दूसरी ओर यदि लेखक महाशय 'ग' से मिले हुए हों जो असत् पक्ष का प्रतिनिधित्व करते हैं। तो कहानी आजकल के ग्रंथों में यथार्थ-वादा-प्रगतिवादी (!) होते होते उपहासास्पद हो जायगी। किन्तु मिलने का प्रश्न तो केवल आत्मकथा शैली में ही उठता है। वहाँ भी सदा आवश्यक नहीं है कि आत्मकथा शैली की कहानी का 'मैं' लेखक ही हो। निम्न स्तर के पाठकों को प्रायः यह भ्रम हो जाया करता है कि वह 'मैं' लेखक ही है। यहाँ सीधा प्रश्न तो यही है कि किसी भी पात्र (चरित्र) की ऐतिहासिक शैली को छोड़ कर अन्य शैलियों में विकसित होने का पूरा अवसर निष्पक्षता से कैसे नहीं मिलता। यह विश्वास किया जाता है कि किसी न किसी पात्र के मुख से तो लेखक बोलता ही है। यह आत्माभिव्यक्ति प्रायः सबसे अधिक सबल पात्र का आश्रय ही लेती है। आत्मकथा वाली शैली को चर्चा ऊपर हो चुकी है। अब डायरी शैली को लें। दुर्भाग्यवश डायरी का 'मैं' आत्मकथा के 'मैं' से अधिक 'अहं' का बाहक होता है। यदि ऐसा न भी हो तो यह निश्चित है कि दोनों के 'मैं' किसी अन्य पात्र को विकास का समान अवसर नहीं देते। कारण स्पष्ट है। डायरी और आत्मकथा की कहानियों में जो कुछ घटनाएँ होती हैं वे

केवल नायक के जीवन के इतस्ततः चक्कर काटती हैं और उसी की सम्यक् अभिव्यञ्जना के लिए नियुक्त होती हैं। सर्वाश में तो नायक को छोड़ कर कोई पात्र अथवा घटना आदि तो अन्यत्र जाते ही नहीं, अतः विधान का यह आग्रह शेष पात्रों को विकसित होने का उतना अवसर नहीं देता, यह स्पष्ट है।

पत्र शैली को ले। पहली बात तो यह है कि उसका ढाँचा ही ऐसा कठिन होता है कि उसमें कहानी का कोई भी तत्त्व, जिनमें चरित्र भी सम्मिलित है, सफलता के साथ चित्रित हो सके इसके लिए बड़े कोशल की आवश्यकता है। दूसरी बात, जब तक किसी न किसी माध्यम से लेखक कहानियों के प्रत्येक चरित्र का सच्चा स्वरूप अपनी ओर से उद्घाटित न करदे प्रत्येक पत्र का लेखक, यह बहुत सम्भव है, प्रत्येक अन्य चरित्र के विषय में अपने-अपने मत दे जिनमें कभी विरोध और कभी साधारण असाम्य होना स्वाभाविक है। यह कठिनाई वहाँ पंदा नहीं होती जहाँ अमुक पात्र का चरित्र एक मानो हुई बात हो कि अमुक प्रकार का है और उसका कोई तथ्यात्मक खण्डन न हो। तीसरी बात जा थाड़ अधिक आकार-प्रकार में पत्र-शैली के अतिरिक्त और भा सभा शैलियों में घाटित होती है, वह यह कि पात्र के चरित्र की अभिव्यञ्जना केवल ऐतिहासिक शैली में ही हो सकती है। शेष शैलियों का चरित्र की अभिव्यञ्जना से कोई सम्बन्ध नहीं है; केवल प्रथम, मध्यम व अन्य पुरुष भेद ही से शैली में भेद नहीं हो जाता।

मिश्र शैली को लेकर आगे विचार किया जायगा।

ऐतिहासिक शैली में प्रत्येक पात्र का अस्तित्व अलग-अलग होता है। लेखक दृश्य रूप में किसी भी पात्र के साथ जुड़ा हुआ नहीं होता। उस अवस्था में सबका चरित्र समान रूप से विकसित होने का अवसर प्राप्त करता है। यह लेखक की मर्जी पर है कि वह किस चरित्र को अधिक उद्घाटित करे व किसको कम।

(४) वातावरण—जिस प्रकार भाषा चरित्र एवं कथानक के निर्बन्ध प्रवाह के लिए ऐतिहासिक शैली की कहानी ही सबसे अधिक उपयुक्त होता है उसी प्रकार वातावरण के लिए भी इसी शैली का उपयोग वाञ्छनीय होता है। लेखक को अपनी कहानी में देशकाल सम्बन्धी एक रूपरेखा पाठक के मस्तिष्क में बैठानी पड़ती है। यह रूपरेखा अनेक स्वरूपों में प्रकट होती है। उदाहरणार्थ प्रकृति वर्णन को लीजिए। किसी स्थान विशेष की प्रकृति का चित्रण करने में लेखक तभी सफल हो सकता है जबकि वह एक इतिहासकार की लेखनी लेकर बैठ जाय अर्थात् जब वह एक दशक की भाँति प्रकृति को देखकर उसका वर्णन करे। यह होते ही वह ऐतिहासिक शैली में प्रकृति-चित्रण या तो थोपा हुआ

लगता है क्योंकि उन सब शैलियों का प्रधान व्यवसाय कहानी की वस्तु और विचार-धारा में निहित रहता है, और या जहाँ ऐसा प्रकृति चित्रण होता है वहाँ कुछ देर के लिए कहानी ऐतिहासिक शैली को धारण कर लेती है। यही ऐतिहासिक शैली की सर्वव्याप्ति का प्रमाण है। अच्छे-अच्छे प्रकृति-चित्रण ऐतिहासिक शैली की ही कहानियों में इसी कारण देखने को मिलते हैं कि लेखक को इस शैली में कुछ देर प्रकृति को चार गज दूर से देखने का अवसर रहता है और वह उसके रस में रमण करने का आज्ञापत्र लिये रहता है क्योंकि वह पाठक की पकड़ में कभी नहीं आता शेष शैलियों में पाठक तत्काल ही लेखक की इस स्वच्छन्द मनोवृत्ति पर ताला लगाने को उद्यत रहता है और दो-तीन पंक्तियों पर ही कुछ बँठता है आखिर आप कहना क्या चाहते हैं ? इस दृष्टि से ऐतिहासिक शैली यदि एक रमणीय उपवन है जहाँ आपको स्वर रमण को यथेष्ट सुविधा है तो शेष शैलियाँ वनस्पति शास्त्र के छात्रों के लिए तैयार की गई प्रयोग वाटिकाएँ जहाँ आपका दृष्टिकरण साकुश और कार्य-क्षेत्र सामित रहता है।

वातावरण की दृष्टि से ऐतिहासिक शैली को छोड़कर अन्य शैली को कहानीय के हाथ एक और बात से बँधे हुए रहते हैं। थोड़ी देर के लिए १४ वाँ सदा के किसी समय को कोई कहानी ल लीजिये। इस प्रकार की कहानी को लिखते समय देखना पड़ेगा कि अमुक शैली तत्कालीन ऐतिहासिक घटनाक्रम रीति रिवाज और सभ्यताओं आदि से मेल खाती है या नहीं। जैसे कि डायरी लिखना हमारे यहाँ बहुत बाद में आया है। डायरी शैली का किसी कहानी में प्रयोग तभी सगत होगा जब कि कहानी जिस समय का वातावरण हमारे सम्मुख रखती है उस समय में डायरी लिखना एक प्रचलित या ज्ञात प्रथा थी। इसी प्रकार पत्रों की बात है। पत्र भी उसी समय के अनुकूल होने चाहिए। इसका कारण यह है कि इन शैलियों की कहानियाँ पात्रों के एव कहानी के काल विशेष के हमें अत्यन्त समीप ला देती है। और साथ ही माँग पुरा न करने पर अनौचित्य दोष लगता है।

आत्मकथा-शैली में भी प्रायः यही कठिनाई सामने आती है। वातावरण की रक्षा कहानी की व उसके पात्रों की भाषा व आहार-व्यवहारादि करते हैं। अतः जब देशकाल के अनुरूप भाषा व रीति-रस्मों का प्रयोग दर्शाया नहीं जा सकता तब तक वातावरण का निर्माण नहीं होगा और कहानी के एक बड़े तत्त्व की हत्या हो जायगी। अनुकूल वातावरण बनाने की सुविधा ऐतिहासिक शैली की कहानियों में ही अधिक होता है। उनकी भाषा आदि पर लेखक का सहज नियन्त्रण होता है। इसका अर्थ यह नहीं कि ऐतिहासिक शैली मात्र ही

कहानी के वातावरण का उचित और प्रभावशाली रीति से अङ्कित करने का अधिकारिणी है। ऐसी बहुत कहानियाँ देखी जाती हैं ऐतिहासिक शैली में जिनमें देशकाल सम्बन्धी भारी व्यतिक्रम पाये जाते हैं। यहाँ केवल यह संकेत करने का प्रश्न था कि अन्य शैलियों की तुलना में ऐतिहासिक शैली वातावरण रक्षा और निर्वाह की दृष्टि से कहाँ तक अधिक सफल होती है।

(५) लेखक का अपना दृष्टिकोण—इस बात पर विचार करें तब भी ऐतिहासिक शैली की सर्वश्रेष्ठता सिद्ध होती है। यह बात है भी महत्वपूर्ण। ऊपर हमने इसे विचारों के अन्तर्गत गिनाया है। यो तो कहानी मात्र स्वयं लेखक ही की उपज होती है और उसमें व्यक्त किए गए विचारों आदि के लिए वह प्रायः सम्पूर्णतः उत्तरदायी होता है तथापि कभी कभी लेखक ऐसे पात्रों एवं ऐसी घटनाओं आदि की सृष्टि करता है जिनके प्रति उसका अपना दृष्टिकोण उपेक्षा घृणा आदि होन भावों से बनता है तथा जिनके साथ लेखक अपना तादात्म्य स्थापित करने की इच्छा नहीं रखता। उन भावों की अभिव्यक्ति कैसे हो? डायरी-शैली में, पत्र शैली में और आत्मकथा शैली में पात्रों का अपना अलग अस्तित्व होता है। आत्मकथा में कभी-कभी लेखक किसी पात्र (प्रायः नाटक) के व्यक्तित्व के साथ अपना व्यक्तित्व विलीन कर देता है, अन्यथा उसमें भी लेखक सामने नहीं आता। परिणाम यह होता है कि लेखक को अपने वचारों की अभिव्यक्ति के लिए किसी न किसी पात्र का आश्रय लेना पड़ता है। पाठक के लिए इसमें कभी-कभी गलतफहमी होने की सम्भावना रहती है। लेखक किस पात्र के मुँह से बोल रहा है, यदि लेखक आवश्यकता से अधिक सूक्ष्म हो जाय तो इसे समझने में कठिनाई अथवा गलती हो सकती है। ऐतिहासिक शैली में ऐसी कोई दुविधा नहीं है। पात्रों के परस्पर आलाप-संलाप के अतिरिक्त लेखक को अपनी ओर से कुछ भी कहने का यथेष्ट क्षेत्र रहता है जिसमें वह किसी पात्र की गतिविधि पर शङ्का-समाधान कर सकता है, किसी परिस्थिति पर अपना मत व्यक्त कर सकता है और इस प्रकार तथा अन्य अनेक मार्गों द्वारा पाठक के दृष्टिकोण को सन्तुलित रखने का अवसर लिए रहता है। लेखक यदि उसकी अपनी राय की सृष्टि उपस्थित करे तो उसे बड़ा सन्तोष होता है।

/(ख) डायरी शैली—दैनन्दिनी के पृष्ठों में कभी-कभी अत्यन्त महत्वपूर्ण अथवा रोचक घटनाएँ अङ्कित हो जाया करती हैं। इसी तथ्य का आधार लेकर कहानी लिखने के लिए इस शैली का प्रयोग प्रचलित हुआ है। काल्पनिक डायरी के अंशों का सृजन करके उनमें कथानक, चरित्र आदि कहानी के तत्वों को जमा दिया जाता है। पढ़ते समय ऐसा लगता है कि हम डायरी पढ़ रहे हैं।

बीच-बीच में कथानक आदि की उद्घोषणा उसे रोचक बना देती है और जब तक हम काल्पनिक डायरी के उन चार-पाँच पृष्ठों को समाप्त करते हैं तब तक हमारे मस्तिष्क में कहानी को सारी बातें बैठ जाती है। इसी प्रकार की कहानियाँ डायरी शैली की कहानियाँ कही जाती हैं। इनका एक उदाहरण यह है—

—१३ जून, चढ़ता सूरज।

पृष्ठ खुलता है। एक अजीब सी गुर्राहट। क्या वह मेरी ही ओर ताक रहा है ?

हाँ स्त्रियों ने डायरी लिखना कब से शुरू किया ?

ठीक है, वह मेरी ही ओर देख रहा है।

मे ठिठक जाती हूँ। अरे उसने तो घूरना शुरू कर दिया।

कोई बात नहीं। पड़ोसियों को सभी कुछ क्षम्य है। किन्तु क्या उत्पात भी ? उपद्रव भी ? अ.....नी.....ति.....भी ?

शायद। शायद नहीं। यह अनीति नहीं है।

कौन कहता है कि मैं गोरी हूँ। हो भी नहीं सकती। क्या मुझमें गुणों का आकर्षण है ?

हाय ! एक अजीब सा दर्द। टोस। मेरी पीठ का घाव खुल पड़ता है। कल रात.... ! रात कितनी भयानक होती है। उन्होंने मुझे पीटा था। न जाने किस अपराध में ? क्या इसलिए कि मैं कुरूप हूँ ? क्या इसलिए कि मैं उन्हें सन्तुष्ट नहीं कर सकती ? क्या इसलिए कि मैं उनको चाबुक नहीं दिखा सकती। शायद।

शायद इसलिए कि मैं छत पर चढ़कर आँखें.....

छिः ! कैसी हीन भावना। ओह अपराध ! उनके प्रति कुछ कहना भी अपराध। सोचना भी, सोचने का साहस करना भी।”

उद्धृत अंश कहानी का प्रारम्भिक अंश है।

इस प्रकार डायरी-कथा आगे बढ़ती है। देखिए इसके इतने अंश से कितनी बातें समझ में आती हैं और कहानी के कितने तत्व प्रस्फुटित होते हैं।

(१) पात्र और चरित्र—पहला पात्र स्त्री-पात्र है, डायरी लेखिका। हमरा पात्र एक ऐसा व्यक्ति है जो नायिका को घूरकर देखता है। तीसरा पात्र नायिका का पति है, ‘उन्होंने’ शब्द से इसका आभास होता है। नायिका डायरी लिखती है यह इस बात का प्रमाण है कि वह पढ़ी-लिखी है, उसके शिक्षा-संस्कारों का परिचय अन्यथा भी, डायरी की पंक्तियों से मिलता है। एक विशेष परिस्थिति को लेकर उसके हृदय में उथल-पुथल होती हुई प्रतीत होती है। वह



वर्तमान के प्रति असहिष्णु है और उससे विद्रोह करना चाहती है। घूरने वाले व्यक्ति ( रामदास उसका नाम है ) के प्रति वह उदासीन जान पड़ती है। किन्तु ऐसा भी लगता है कि वह इस परिस्थिति की परीक्षा करने में संलग्न है। क्या उसको कोई व्यक्ति घूर कर देखे, यह अनीति है ? एक नैतिक पदम है उसके सामने। वह इस प्रश्न की तह में जाना चाहती है। इसका क्या कारण है ? अपने पति के व्यवहार से वह मन्तुष्ट नहीं है। वह उसे पीटता है। किन्तु क्यों ? इस पर वह खूब विचार करती है। फिर एक व्यंग्य मारकर रह जाती है जिससे समाज के प्रति उसके दृष्टिकोण का अनुमान लगाया जा सकता है। डायरी की पंक्तियों में थोड़े-थोड़े अन्तर पर विषयान्तर हो जाता है, यह इस बात का प्रमाण है कि नायिका के चित्त में स्थिरता नहीं है, वह उद्विग्न है। रामदास और नायिका के पति का चरित्र इन पंक्तियों में विशेष प्रस्फुटित नहीं हो पाया है। वह डायरी के आगे की पंक्तियों में है—कहानी का एक गुण।

(२) कथानक—उद्धृत अंश से कथानक की दो मोटी-मोटी बातें ज्ञात होती हैं। एक तो रामदास नायिका का पड़ोसी है और उससे कुछ विशेष प्रकार का सम्बन्ध रखता है अथवा स्थापित करने की चेष्टा में है। जहाँ तक अनुमान लगाया जा सकता है यह सम्बन्ध अवैध और अनुचित है। दूसरे नायिका का पति उसे अर्थात् नायिका को कई बार बुरी तरह से पीटा करता है। इसके कितने ही कारण कहे गए हैं।

(३) वार्तालाप—उद्धृत अंश तक कथोपकथन का प्रयोग इस गल्प में नहीं हो पाया है, वैसे भी डायरी शैलियों में वार्तालाप विरल हो होते हैं।

(४) वातावरण—इसका सबसे पहला परिचय डायरी पर दी हुई तारीख से लगता है। १३ जून की तिथि से मालूम पड़ता है कि गर्मियों के दिन हैं। फिर 'चढ़ता सूरज' कह कर परिस्थिति की विकटता का प्रदर्शन कराया गया है। इस संकेत का सम्बन्ध कथानक से है। तेज गर्मियों के मध्याह्न में छुपे हुए छत्रों पर जाकर असम्बन्धित स्त्री पुरुषों का परस्पर वार्तालाप आदि करना अवश्य ही कोई विशेष अर्थ रखता है यह इस बात का प्रमाण है। डायरी की लेखिका रामदास और अपने पति के प्रति पाठक के हृदय में गिरे हुए विचार वपन करने में सहायक होती है। अपने आपको भाषा जाल की दुर्बलता के द्वारा इस दोष से अवश्य ही मुक्त रखने की चेष्टा करती है, यह लगता है। समाज के एक निरभिनन्दनीय रूप की ओर संकेत करना भी कहानी लेखक को इष्ट है।

(५) उद्देश्य—इसका ज्ञान कहानी के सर्वांग को पढ़कर ही किया जा सकता है। किन्तु प्रारम्भिक अंश से ज्ञान होता है कि कहानी में अवश्य ही क्रिमी विचार क्रान्ति का बीज है।

ऊपर जिस कहानी का उदाहरण दिया गया वह सर्वांग में डायरी शैली के अनुकूल नहीं कही जा सकती। कुछ आख्यायिकाएँ ऐसी होती हैं जिनमें डायरी के अंश इधर उधर से बहुत थोड़ी-थोड़ी मात्रा में दिए हुए होते हैं। पत्र कहानियों की भाँति ऐसी कहानियों में भी कुछ ऐसी बातें अनिवार्य रूप में प्रवेश कर जाती हैं जिनसे डायरी में स्वाभाविकता तो आ जाती है किन्तु जिन का कहानी के प्रभाव से सीधा या तिरछा कोई सम्बन्ध नहीं होता। समष्टि में कहानी के लिये वे दोष रूप सिद्ध हो जाते हैं और इसका दायित्व उनकी शैली पर होता है।

डायरी शैली में एक जबर्दस्त दोष और पाया जाता है। यह बात तो सर्वसम्मत है कि डायरी का प्रत्येक अंश जो एक बार में लिखा जाता है उस समस्त काल खण्ड का जिसका वह प्रतिनिधित्व करता है संक्षिप्त इतिहास होता है। इसके साथ ही लेखक की स्वयं की टीका-टिप्पणी, उसके उन घटनाओं के प्रति बनने वाले या बने हुए विचार आदि का समावेश दैनन्दिनी के कुछ अंश में होता है। ६० प्रतिशत अंश में यह सही है जिसे डायरी का आधार स्वरूप इकाई लेखक का पमग्र जीवन है उसकी तुलना में उस सीमित काल खण्ड को लेखक इतनी प्रधानता नहीं देता कि उसमें कितनी ही ऐसी चमत्कार बोधक भावातिरेक-व्यञ्जक अथवा अन्तिम तथ्य-निरूपिणी बातें मिल जायें जिनसे कहानी का पूरा ढाँचा तैयार हो सके। ( वास्तविक बात तो यह है कि डायरी लिखने वाला कहानी लिखने के लिए डायरी नहीं लिखता है ) अतः डायरी से कहानी के तत्वों के सम्पूर्ण चयन के लिए यह आवश्यक सा है कि डायरी के विभिन्न अंशों के उद्धरणों को इस प्रणाली से लिया जाय कि घटना की सर्वाङ्गीण एकता, चरित्रों की समीचीन उद्भावना, वातावरण का अनुकूल निर्माण और अन्ततः एक समष्टिगत पभाव की सामग्री एकत्रित हो सके। इसके लिए कहानी का आवश्यकता से अधिक लम्बा होना अपरिहार्य हो जायगा। दूसरे ओर डायरी की स्वाभाविकता पर आघात होगा।

ऐतिहासिक शैली में जहाँ लेखक अपने क्षेत्र का स्वयं नियन्त्रा होता है, डायरी और पत्र शैली में उसके हाथ किसी अदृश्य एवं उससे अधिक बलवती शक्ति के द्वारा बँध जाते हैं और ऐसा लगता है कि लेखक अपनी कहानी के लिए

भीख माँग रहा हो। ऐतिहासिक शैली में लेखक जो चाहेगा, जहाँ चाहेगा, कितना चाहेगा, उसे वहाँ उतनी ही मात्रा में रखेगा। उसे न तो अपनी कहानी के प्रारम्भ में आपका पत्र अबकी बार बड़ो विलम्ब से आया, आशा है आप कुशल पूर्वक तो होंगे, ऐसे निरर्थक एवं कहानी के प्रभाव में कोई सम्बन्ध न रखने वाले पत्र-वाक्य लिखने पड़ते हैं और न “आज प्रातः काल ही से सुस्ती सी आ रही है, मस्तिष्क भारी हो रहा है” वाले डायरी के वाक्य, जिनसे कहानी में भी सुस्ती आ जाती है और पाठक का मस्तिष्क सचमुच भारी हो जाता है। कम्प्रेसन अर्थात् निग्रह का डायरी शैली में बड़ा दुर्बल स्थान है।

डायरी लिखने का शौक यदि एक अलग महत्व रखता है तो डायरी पढ़ने का शौक उससे अधिक व्यापी महत्वपूर्ण और सापेक्षतः कम व्यक्ति सापेक्ष होता है। इसका कारण यही है कि साहित्य में आत्मकथा से भी अधिक डायरी में लेखक की अपनी निश्छल अभिव्यक्ति का अवसर रहता है। यही आत्मीयता पाठक के हृदय में लेखक के अत्यन्त समीप आने का आग्रह करती है और फलतः उसमें पाठक की रुचि सहज ही में घर कर लेती है। यह रुचि कभी-कभी इतनी तीव्र और अपरिहार्य होती है कि डायरी में कूड़ा-करकट भरा हो तो भी पाठक को उसका अनुशीलन करना प्रिय होता है। यह केवल शैली के कारण है।

पाठक की दृष्टि से डायरी और डायरी-कहानी दोनों में अन्तर नहीं होता। कल्पना का पुट डायरी-कहानी को और भी अधिक स्पृहणीय बना देता है। डायरी के अरोचक स्थल डायरी की कहानी में आसानी से कुछ कम किये जा सकते हैं सम्पूर्ण फलस्वरूप डायरी कहानी का जो ढाँचा शेष रह जाता है वह पाठक के लिए अच्छा मनोरञ्जन-कारी सिद्ध होता है।

किन्तु अनेक कारणों से जिनमें से कुछ पर विचार किया जा चुका है डायरी कहानी लिखना एक अत्यन्त दुसाध्य काम है। माँग और पूर्ति का यह असाधारण अन्तर डायरी कहानी के ‘बाजार भाव’ को सहज ही में ऊपर उठा लेता है।

वस्तु (मैटर) की दृष्टि से डायरी कहानियों का क्षेत्र सीमित है। उदाहरणार्थ ऐतिहासिक कहानियों को डायरी शैली में लिखना समय के प्रतिकूल ही नहीं पड़ता कहानी के गम्भीर वातावरण पर भी सीधा आघात पहुँचाता है। डायरी शैली में जो कहानियाँ लिखी भी गई हैं या लिखी जायेंगी वे प्रधानतया सामाजिक वस्तु में, जिनमें प्राधुनिकता के बीज अधिक प्रत्यक्ष रहेंगे, प्रकट होंगी। उससे उनके पात्रों पर भी सीधा प्रभाव पड़ेगा। कम से कम एक पात्र तो प्रत्येक ऐसी कहानी में होगा ही जो डायरी लिखने का शौक रखता हो

अर्थात् जो पढ़े-लिखे सभ्रान्त स्तर का हो ।

ढायरी शैली की कहानी, आत्म-कथा और पत्र-कहानियों से कितनी भिन्न होती है इस पर विचार करना सैद्धान्तिक दृष्टि से यहाँ आवश्यक प्रतीत होता है ।

मूलतः तो सब कहानियों का उद्देश्य एक निश्चित लक्ष्य की ओर जाने वाली संवेदना की जागृति करना होता है किन्तु शैली-भेद से कहानी से रूप-विधान में अन्तर आ जाता है । ढायरी में अनेक छोटी-छोटी घटनाएँ ( जिन्हें घटना के अंश कहना चाहिये ) सम्बद्ध या असम्बद्ध रूप में एकत्रित रहती है । उसमें समय की एक निश्चित इकाई—प्रायः एक दिन—आधार रहती है यद्यपि कहानी की ढायरी में ऐसी छोटी-छोटी घटनाओं के शृङ्खला-भाव को कोई अवकाश नहीं रहता फिर भी उनकी विविधता तथा अनेकता के प्रति कोई अवरोध नहीं है । आत्म-कथा, जैसा कि उसके नाम से ज्ञात होता है, स्वयं एक कथा है जो अपने में सम्पूर्ण है । काल-खण्डों से अबाधित किन्तु उनके कम से अनुशासित उसका प्रवाह एक तरङ्गिणी की भाँति होता है जिसमें यद्यपि अवस्थाएँ होती हैं किन्तु विराम-स्थल नहीं । कहानी का आकार-प्रकार लेने पर आत्म-कथा का कलेवर छोटा अवश्य हो जाता है किन्तु उसके मूल स्वरूप में कोई अन्तर नहीं आता । ढायरी में कहानी के घटना-तत्त्व का स्रोत अनेक काल-खण्डों से लिया हुआ होता है उन्हें एक ढाँचे में ढाल दिया जाता है ।

पत्र-शैली की व्यवस्था दोनों से भिन्न है । उसमें एक पत्र में भिन्न-भिन्न पत्रों के द्वारा घटना में प्रभाव की एकता लाने की चेष्टा की जाती है अर्थात् कालखण्डों में तो कहानी यों ही बँटी रहती है किन्तु उन कालखण्डों को प्रधानता नहीं दी जाती । ढायरी कहानों और आत्मकथा में लेखक सीधा पाठकों को संबोधित करता है (ऐसा बहुत कम होता है कि इस नियम का उल्लंघन हो) जब कि पत्र-शैली में एक पात्र दूसरे पात्र को सम्बोधित करता है । इस प्रकार की स्थिति से कहानी के प्रवाह में जो कुछ बाधा, स्वतंत्रता अथवा विशेषता आ जाती है वह पत्र-शैली में होती है । साधारणतया पत्र शैली की कहानियों का विकास जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है दूसरी शैलियों की तुलना में रुका हुआ रहता है । जहाँ पत्र-शैली एक ही पत्र का प्रयोग करती है वहाँ कहानी बहुत कुछ आत्मकथा से जा लगती है । किन्तु परस्पर सम्बोधन की स्थिति उसमें भी रहती है ।

लोगों में जिस बात की समानता होती है वह यह है कि उनमें किसी रूप में 'मैं' नाम का एक पात्र होता है ।

हिन्दी में डायरी शैली का कहानियों का प्रचार बहुत कम, किंच नगण्य है ।

(ग) पत्र शैली—सापेक्षतः अप्रचलित किन्तु विधान की दृष्टि से पर्याप्त महत्वपूर्ण, कहानी लिखने की यह एक और शैली है । इस प्रकार की कहानी का कुल ढाँचा पत्रों अर्थात् चिट्ठियों से बनता है । कहानी के समस्त तत्व या तो एक ही पत्र में सिमटे हुए होते हैं या कई पत्रों में अभिव्यक्त होते हैं । पत्रों के लेखक अर्थात् प्रेषक तो इनके पात्र होते ही हैं, जिन व्यक्तियों का उल्लेख पत्र के कलवर में होता है वे व्यक्ति भी अवस्थानुसार कहानी के कम या अधिक महत्वपूर्ण पात्र गिन जाते हैं । इस शैली की कहानियों के पत्रों की यह विशेषता हाता है कि उनमें से प्रत्येक में एक न एक सुव्यवस्थित घटना के बाज होते हैं जिसका सञ्चालन शेष कहानियों का भाँति एक चरित्र वर्ण किया करता है । घटना-अभाव की स्थिति में किसी पात्र के चरित्र के एक बहुत महत्वपूर्ण अंग का उद्घाटन करना इनका उद्देश्य हाता है । कहानियों के किसी अन्य एक हा तत्व के लिए एक पूरा पत्र प्रायः नहीं लिखा जाता । ये पत्र केवल पत्र-लेखक और पत्र-प्राप्ता की कुशलता का सबाहन नहीं करते आप्तु पात्रों के जीवन से सम्बन्ध रखने वाले किसी कथा आदि के उद्घाटन के द्वारा पाठक के हृदय में एक सम्पूर्ण एवं संश्लिष्ट संवेदना जागृत करके समाप्त हो जाते हैं । इस शैली का दृष्टि से निकृष्ट कहानियाँ वे हाता हैं जिनमें पत्रों का उपयोग केवल नाम-मात्र के लिए हो हाता है, केवल स्थान व तिथि-निर्देश करके तथा सम्बोधन का रसम अदा करके या तो एक हात्तवृत्तात्मक विवरण खोल दिया जाता है या आत्मकथा का आलाप प्रारम्भ कर दिया जाता है तथा अन्त में 'पत्रोत्तर की प्रताक्षा में, आपका' आदि निरर्थक पद जोड़ दिये जाते हैं । इसी शैली की अच्छी कहानियाँ वे हाती हैं जिनमें एक और पत्रों की पत्रात्मकता का अर्थात् पत्र का आत्मा व उसका कलवर का सम्पूर्ण निर्वाह किया जाता है और दूसरा और कहानी के किसी भी तत्व को आघात नहीं पहुँचता । इस प्रकार की निया-जना असम्भव नहीं है जैसा कि इस विवेचन से संदेह हो सकता है ।

यद्यपि पत्रों द्वारा अपनी भावनाओं तथा अपने विचारों-समाचारों का बिज्ञापन करना मनुष्य का भाषा द्वारा आत्माभिव्यक्ति के साथ ही उद्भूत होने वाला व्यवसाय है, फिर भी आधुनिक कहानी ने, जिसका स्वयं का जीवन कुछ ही दशाब्दियों का है । इनके द्वारा मानसिक संवेदना जागृत करना अभी अभी सीखा है । सच बात तो यह है कि अभी तक इस उद्देश्य में उसे सफलता मिली ही नहीं । इसमें प्रयोग भी बहुत कम हुए हैं ।

यह बातें तो प्रायः सर्वमान्य ही है कि कहानी में एक ही प्रकार के दो या अधिक पात्रों के लिए अवकाश नहीं होता। चरित्रों की यह विभिन्नता कहानी में, विशेषतः पत्र-कहानी में, एक विशेषता ला देती है। एक पत्र-लेखक अर्थात् कहानी का एक पत्र-प्राप्ता अर्थात् कहानी के दूसरे पात्र के सम्मुख, उस अवस्था तक अपनी बात ईमानदारी से नहीं करता जब तक कि दोनों के मध्य कोई ऐसी घनिष्टता न हो जिससे कि दोनों के चरित्रों में कोई समानता का आभास होता हो। किन्तु चूँकि कहानी के सीमित क्षेत्र में इस चारित्रिक ऐक्य को बहुत कम स्थान होता है अतः यह आवश्यक हो जाता है कि एक पात्र दूसरे पात्र के सम्मुख इस तरीके से आता है कि कथानक का प्रवाह पंकिल हो कर अवरोध एवं दूषित हो जाता है। इसका एक ही प्रतिपक्ष है। वह यह कि उक्त अवस्था से किसी दूसरी अवस्था में किन्हीं ऐसे पात्रों की सृष्टि करनी पड़ती है जो कहानी के लिए अतिरिक्त एवं अत्यन्त दुर्बल हो। उनका विकास ठीक-ठीक न हो तभी लेखक की सफलता प्रकाश में आती है।

पत्र शैली को कुछ सीमाओं तथा कुछ बन्धनों का उल्लेख ऊपर हो चुका है जबकि हमने अन्य शैलियों के साथ उसकी तुलना की। इसका एक अपरिहार्य दोष और होता है कि इसका कलेवर दूसरी कहानियों की अपेक्षा अनिवार्यतः अधिक विशाल होता है। इसका कारण यह है कि जब तक कोई पत्र पूरा व्यवसायात्मक न हो तब तक इसके लेखक के हाथ सरलता से नहीं बाँधे जा सकते। जहाँ केवल पत्रों द्वारा ही चरित्रों घटनाओं एवं परिस्थितियों का दिग्दर्शन कराया जाता है वहाँ तो लेखक को अपनी भावनाओं का प्रकट करने का पर्याप्त अवसर रहता है। इन्हीं भावनाओं में बहकर लेखक प्रायः अपना संयम खो देता है क्योंकि जहाँ बन्धन है वहाँ सुख नहीं है। पत्र का कुछ भाग पत्र की औपचारिकताएँ भी ले लेती है।

इस शैली की कहानियों को लिखते समय लेखक को एक और आवश्यक बात पर ध्यान रखना पड़ता है। वह है पत्रों की तिथि के सम्बन्ध में। परस्पर स्थान की दूरी को देखते हुए एक पत्र और दूसरे पत्र की तिथियों में जो अन्तर हो वह सम्पूर्णतया युक्तिसंगत होना चाहिए। बचाव उसी अवस्था में रहता है जबकि यह अन्तर अधिक से अधिक हो। किन्तु साथ में यह भी देख लेना चाहिए कि इस अन्तर के कारण कहानी की किसी संवेदना में झटका न लगे। बहुत सम्भव है कि अधिक समय बीत जाने पर एक पत्र की कथा का महत्व उसका अन्तर आने तक बहुत कम हो जाय। ऐसा भी हो सकता है कि उसका महत्व अधिक काल यापन से वृद्धिगत हो जाय। किन्तु ऐसे अवसर बहुत कम

आते हैं। तात्पर्य यह कि इस सम्बन्ध में बड़े कौशल एवं सावधानी से काम लेना चाहिए।

डायरी-कहानियों की भाँति ही पत्र-कहानियाँ ऐतिहासिक आदि जैसी वस्तु से नहीं बनती। उनमें प्रायः नवीन वातावरण का आधार और सम्भ्रान्त से पात्रों की स्थिति का होना आवश्यक है। पशु-पक्षियों, भूत-प्रेतों आदि मानव-तर प्राणियों अथवा शक्तियों का क्षेत्र भी ऐसी कहानियों के बाहर है।

यह कहना भी कदाचित् भयान्य है कि कथोपकथन तत्व का स्वतन्त्र विकास भी पत्र-कहानी में रुक जाता है।

जहाँ कहानी भर में एक ही पत्र से काम चलाया जाता है वहाँ भाषा-सम्बन्धी वैविध्य का अभाव मुख्य रूप से, तथा बहुत कुछ आत्मकथा शैली के साथ उसकी भ्रान्ति हो जाने का भय गौण रूप से खटकता है। किन्तु एक व्यक्ति के दूसरे व्यक्ति को निकटता से सम्बोधित करने में जो आत्मीयता होती है, जो कि आत्म-कथा शैली में नहीं पायी जाती, इस शैली में जीवित रहती है।

सम्पूर्ण पत्र-शैली की कहानियाँ उन कहानियों से कुछ भिन्न होती हैं जिनमें पत्रों का उपयोग कहानी के बीच में कहीं-कहीं या एकाव स्थान पर किया जाता है। ऐसी कहानियाँ पत्र-शैली को छोड़ कर अन्य किन्हीं भी शैली में लिखी जा सकती हैं। किन्तु प्रधानतया ऐसी कहानियाँ ऐतिहासिक शैली की होती हैं। इनका प्रचार शुद्ध पत्र-शैली की कहानियों की अपेक्षा अधिक होता है। इसका कारण एक वैधानिक दुविधा है। दो या अधिक पात्र यदि देश-भेद के कारण अथवा और किसी कारण परस्पर मिल नहीं सकते, और उनके विचारों अथवा समाचारों का आदान-प्रदान कहानी की किसी युत्थी को सुलभाने में समर्थ होता है, अथवा किसी घटना या चरित्र के सम्बन्ध में कोई आवश्यक उद्घोषणा करने की शक्ति रखता हो, वहाँ किसी भी अन्य शैली में पत्रों का प्रयोग हो सकता है। ऐसे पत्र कहानी के मार्मिक स्थलों पर, विशेषतः चरमावस्था के समय, प्रयुक्त होने पर कहानी के चमत्कारात्मक सौन्दर्य को अनायास ऊपर उठा लेते हैं। शेष शैली की कहानियाँ भी अपने संक्रान्ति-काल में पत्र-शैली की मुहताज होती हैं। यह पत्र शैली के महत्व का उज्ज्वल प्रमाण है! इसके साथ ही ऐसे समयों पर पत्र-शैली का दुरुपयोग भी होता देखा गया है। विशेष कर नौसिखिया कलाकार ऐसा करते हैं। जहाँ कहीं वे स्थिति को काबू से बाहर होता देख लेते हैं, वहीं किसी न किसी पात्र-कुपात्र के नाम किसी न किसी के द्वारा एक सुन्दर सा पत्र लिखवा देते हैं और मामला यों सुलभ जाता है जैसे कुछ हुआ ही नहीं था। ऐसे समय आलोचक एक सरल से माप-

दण्ड के प्रयोग के द्वारा यह जाँच सकता है कि पात्र-शैली का इस मध्यान्तर में किया गया उपयोग समीचीन ही नहीं आवश्यक भी है या नहीं। वह कुछ देर के लिए ऐसी कल्पना करता है कि जिस स्थान पर पत्रशैली आई है वह स्थल पत्र-शैली से शून्य है और पत्र की क्रांतिकारी घटनाओं आदि को किसी और माध्यम से प्रकट करने का प्रयास करता है। यदि कहानी के मूल प्रभाव पर आघात पहुँचे बिना ऐसा सम्भव होता है तब तो वह यह कह सकता है कि पत्र-शैली का प्रयोग अनधिकृत है, अन्यथा इसकी वास्तविकता एवं उपादेयता वैसे प्रमाणित हो जाती है।

(घ) आत्म-कथा शैली—जिस प्रकार डायरी के अंशों से कहानी का ढाँचा उत्पन्न किया जाता है उसी प्रकार आत्मकथा के अंशों से। किन्हीं व्यक्तियों की आत्मकथाओं में कुछ ऐसी जीवन स्पर्शिनी मार्मिक घटनाएँ पाई जाती हैं जो कहानी का आधार निर्भयता से बन सकती हैं। इसी प्रकार की घटनाओं को लेकर उन्हें आत्मकथा के ढाँचे में फिट करके कहानियाँ तैयार की जाती हैं। इन कहानियों के किसी एक पात्र को लेखक 'मे' का नाम देता है जिसका सर्वदा यह अर्थ नहीं होता कि उसमें लेखक का व्यक्तित्व निहित है। कभी यह पात्र कहानी का नायक, कभी कहानी का महत्वपूर्ण अथवा गौण कोई और पात्र होता है किन्तु अनिवार्यतः कहानी की सारी वस्तु को उसी पात्र से जुड़कर चलना पड़ता है। जिन अवस्थाओं में यह पात्र केवल मूक तटस्थ एवं असम्पृक्त प्रेक्षक के रूप में ही रहता है क्योंकि वह पात्र तो केवल एकाध समय पर ही बाहर आता है और सारी कहानी ऐतिहासिक शैली में चलती रहती है।

पाठकों को स्मरण होगा कि काव्यादर्श में महाकवि दण्डी ने आख्यायिका के जो लक्षण बताये हैं उनमें एक यह भी है कि वह स्वयं नायक द्वारा कही गई होनी चाहिए। आत्म-कथा शैली की कहानियाँ अधिकांशतः वैसी ही होती हैं, केवल इस अन्तर के साथ कि सब में वक्ता नायक हो हो यह आवश्यक नहीं है। दण्डी द्वारा लक्षित आख्यायिका के उदाहरण में काव्यादर्श के टीकाकार ने कादम्बरी गद्य के महाश्वेता प्रसङ्ग में नायक चन्द्रापीड के आत्मवृत्त को गिनाया है। ( यहाँ पर यह शंका करना अप्रासंगिक है कि कादम्बरी गद्य भर में से एक प्रसङ्ग के एक अंश मात्र को आख्यायिका कैसे कहा जा सकता है जबकि आख्यायिका का किसी अन्य साहित्य से पूर्वापर सम्बन्ध नहीं रहता। )

'मे' नामक पात्र की स्थिति को ध्यान में रखते हुए आत्मकथा शैली की कहानी में तीन बगं हो सकते हैं—



(५) कहानी की समस्याओं पर लेखक के व्यक्तिगत विचार जानने की कठिनाई ।

(६) घटनाक्रम प्रायः शिथिल और कलेवर विस्तृत हो जाता है ।

गुण—(१) कहानी के वातावरण से पाठक आत्मीयता सहज में ही स्थापित कर लेता है ।

(२) कथानक सम्बन्धी दुरुहता तथा क्लिष्टता का समावेश नहीं हो पाता ।

(३) उस अवस्था में जब कि कहानी अनेक पात्रों द्वारा कहलाई जाती है । कथानक को विविध दृष्टिकोण प्राप्त होते हैं तथा इनसे एक रोचकता का निर्माण होता है ।

(४) कुछ विशेष प्रकार की रूपक-शैली की कहानियों में जिनमें किसी पात्र का कोई प्रचलित नाम आदि नहीं रक्खा जा सकता वहाँ 'मैं' नामक पात्र इस कठिनाई का उद्धार कर लेता है ।

(५) निर्माण-संख्या की दृष्टि से आत्मकथा शैली की कहानियों की गगना ऐतिहासिक शैली की कहानियों के ठीक बाद में होती है । अतएव वे लिखने में अपेक्षाकृत सरल होती हैं ।

(६) वे कहानियाँ जिनमें नायक के स्थान पर नायिकाओं का अस्तित्व होता है । आत्मकथा शैली में स्वनः अधिक रोचक बन जाती हैं । ( पाठिकाएँ क्षमा करें ! )

( ड ) मिश्र शैली—इस प्रकार की कहानियाँ वे होती हैं जिनमें ऊपर लिखे विधानों में से एक से अधिक विधानों का एक साथ प्रयोग होता है । इस प्रकार में, चूँकि ऐतिहासिक शैली सबसे अधिक प्रचलित एवं अनुकरणीय शैली होती है अतएव इसे ही आधार स्वरूप मान लिया जाना चाहिए । यह एक ऐसी शैली है जिसका संयोग अन्य किसी भी शैली के साथ कहानी की स्वाभाविक गतिशीलता तथा आकर्षकता में बिना आघात पहुँचाए हो सकता है । व्यवहार रूप में यही देखने में आता है कि जहाँ किसी कहानी में मिश्र शैली का प्रयोग होता है वहाँ ऐतिहासिक शैली की ही पृष्ठभूमि रहती है ।

वैसे तो कहानी के सर्वांश को पढ़कर यह सरलता से पता लगाया जा सकता है कि उसमें मिश्रण है या नहीं, और यदि है तो कितने अंशों में, और किन किन शैलियों का, किन्तु ऐतिहासिक शैली की कहानी जब आत्मकथा शैली से धुल मिल जाती है तब उसके विभक्तीकरण में कुछ कठिनाता होती है । इसका कारण संक्षेप में यही है कि आत्मकथा शैली का 'अहं तत्त्वं' इतना

चिरन्तन नहीं होता कि वह 'सत् तत्व' अर्थात् ऐतिहासिक शैली को ढक ले । इसका व्यापक विश्लेषण ऊपर हो चुका है ।

शास्त्रीय दृष्टि से तो इन कहानियों को भी मिश्र शैली ही कह सकते हैं जिनमें एकाध स्थलों पर ऐतिहासिक शैली के बीच में पत्रों का आदान-प्रदान हुआ हो परन्तु आम तौर पर उन्हें ऐतिहासिक शैली का ही माना जाता है ।

'अहं तत्व' की जितनी शैलियाँ होती हैं, जैसे पत्र शैली, डायरी-शैली और आत्मकथा-शैली, उनका परस्पर सम्मिश्रण एक स्वाभाविक बात है । कभी डायरी शैली में आत्मकथा शैली ऐसी घुल जाती है कि उसमें कोई विभाजक रेखा खींचना दुस्साध्य हो जाता है । पत्र शैली की कहानी में यदि एक ही पत्र का आद्योपान्त प्रयोग किया जाय तो उसका बहुत अंशों तक आत्मकथा अथवा डायरी शैली से भ्रमात्मक ग्रन्थिबन्धन हो जायगा, ऐसा कभी-कभी सम्भव है ।

मिश्र शैली का एक लाभ यह होता है कि उसके पढ़ने में एक विशेष प्रकार का आनन्द होता है । उससे एक कठिनाई कभी-कभी यह उपस्थित हो जाती है कि भिन्न-भिन्न घटना स्थितियाँ तथा चरित्र-सम्बन्धी घुट्टियाँ उतनी सरलता से सुलभ नहीं पातीं और उससे कभी-कभी कहानी के आकर्षण को दबा रहना पड़ता है ।

मिश्र शैली की कहानियाँ बहुत कम अथवा अकिंचित मात्रा में देखने को मिलती हैं । इसका कारण है ऐतिहासिक शैली के अतिरिक्त अन्य शैलियों का सापेक्षिक स्वल्प प्रचार ।

धाम्यन्तरिक वर्ग—ऊपर जिन शैलियों का विवेचन किया गया है वे बाह्य वर्ग में आती हैं । अब आभ्यन्तरिक वर्ग की शैलियों पर विचार करना चाहिए । जहाँ बाह्य वर्ग की शैलियों का सम्बन्ध कहानी के ऊपरी ढाँचे से है वहीं आभ्यन्तरिक वर्ग की शैलियों का सम्बन्ध कहानी की आत्मा से है । जिस प्रकार आत्मा और शरीर का परस्पर सम्बन्ध अभिन्न होता है उसी प्रकार इन दोनों वर्गों का परस्पर सम्बन्ध भी अभिन्न है । वास्तव में ये दोनों वर्ग एक ही बात पर विचार करने की दो प्रणालियाँ हैं ।

रूपक शैली—आभ्यन्तरिक वर्ग के अन्तर्गत रूपक-शैली तथा शुद्ध शैली का प्रयोग अभिप्रेत है । कथा पर अवान्तर अथवा अप्रस्तुत कथा का आरोप करना रूपक का एक प्राचीन शास्त्रीय भेद है । ऐसी अवान्तर कथा प्रायः गौण होती है । जिसका उद्देश्य यह होता है कि उससे प्रस्तुत कथा की रोचकता पर कोई आघात न पहुँचे । किन्तु जहाँ ऐसी कथा गौण नहीं होती वहाँ भी आरोप की व्यवस्था ऐसी की जाती है कि वह अधिक से अधिक गोपनीय रहे । इस

आरोप की सफलता प्रबन्धादि विशेष की भाषा शैली पर ही अवलम्बित रहती है। वास्तव में आरोप की तो कल्पना की जाती है। प्रबन्ध आदि के कुछ शब्द ऐसे होते हैं जिनमें द्वयर्थक भाव का बोध कल्पित रहता है। कहीं यह बोध प्रकट व कहीं अप्रकट रहता है। ये शब्द कहानी आदि में अपना विशेष महत्व रखते हैं। या तो ये शब्द ( जो प्रायः जातिवाचक अथवा व्यक्तिवाचक संज्ञाएँ होती हैं ) किन्हीं प्रमुख पात्रों के नाम होते हैं अथवा उनकी जाति का प्रतिनिधित्व करते हैं।

इस प्रकार के सभी रूपको की भाँति ऐसी कहानी देखने में तो सरल और यथार्थ होती है किन्तु उसका सच्चा सौन्दर्य उसके रूपक के उद्घाटन में ही निहित रहता है। सिवाय उन स्थलों को छोड़कर जो कहानी के प्रस्तुत व अप्रस्तुत दोनों अर्थों में घटते हैं कहानी के शेष सभी स्थल अपने साथ एक विशेष चमत्कार लिए रहते हैं। किन्तु क्योंकि लेखक के लिए अप्रस्तुत तों अभि-प्रेतार्थ में प्रयुक्त होता है, तथापि उसका आधार प्रस्तुत ही होता है अतः वह प्रस्तुत को भी उसी प्रकार रमणीय बना देता है जिस प्रकार अप्रस्तुत को। रूपक कहानियों का सौन्दर्य व साफल्य इसी द्विकोणात्मक व्यक्तित्व में है।

‘कोलाहल का शून्य’ नामक एक छोटी कहानी में इन पंक्तियों के लेखक ने इसी प्रकार की रूपक-शैली का प्रयोग किया है। उसका संक्षेप में कथानक इतना ही है कि एक व्यक्ति समाज की ज्ञान-गम्भीरता के प्रदर्शन व उसके कोलाहल से डर कर एक ऐसे प्रदेश में पलायन कर जाता है जहाँ निविड़ एकान्त है एवं प्रकृति का रमणीय सहचर्य। किन्तु कुछ ही दिनों तक वहाँ रहने पर उसे अनुभव होने लगता है कि उस एकान्त में उसे सच्चा सुख प्राप्त नहीं हो सकता। तब वह उस जन-शून्य प्रकृति की क्रीड़ा को छोड़ कर पुनः जनता जनार्दन के मध्य आकर अपनी कला-पिपासा को शान्त करता है।

इसमें पलायनवादी कवि को ‘मै’ नामक पात्र की संज्ञा दी गई है। कोलाहलवादी समाज को क्रमशः अपने ऊपर आती हुई एक घर्माघ्र भीड़ का रूपक दिया गया है, समाज के ज्ञानातिरेक के प्रदर्शन को इन शब्दों में व्यक्त किया गया है—“उनमें कितनों हो के हाथों में मुझे पुस्तकें दिखाई दी” आदि।

खलील जिब्रान (१८८३-१९३१) की अधिकांश रचनाएँ रूपक शैली में ही लिखी गई हैं। इनके द्वारा लेखक किसी सर्वव्यापी सिद्धान्त का उद्घाटन करता हुआ प्रतीत होता है।

‘लोमड़ी’ शीर्षक रचना में लेखक कहता है—

“एक लोमड़ी ने सुबह के वक्त अपनी छाया पर दृष्टि डाली और कहा—  
मुझे आज कलेवे के लिए एक ऊँट चाहिए।”

“उसने सबेरे का सारा समय ऊँट की तलाश में घूमते हुए व्यतीत कर दिया । लेकिन जब दोपहर तक उसने दूसरी बार अपनी छाया देखी तो कहा— अपने लिए एक चूहा काफी है ।

इसी प्रकार “मन्दिर को सीढ़ियों पर” इस शीर्षक से लेखक ने केवल इतना सा लिखा है—

“कल शाम मैंने मन्दिर को सङ्गमरमर की सीढ़ियों पर एक स्त्री को बैठे देखा । उसके दोनों तरफ दो मनुष्य बैठे हुए थे । उस स्त्री का एक गाल पाला पड़ रहा था और दूसरे पर लाली दौड़ रही थी ।”

ये दोनों रचनाएँ रूपक-शैली को श्रेष्ठ रचनाएँ हैं । पञ्च-तन्त्र आदि हमारे प्राचीन आख्यानों में भी जिन अमानवी पशु-पक्षी पात्रों को कहानियों का संवाहक बनाया गया है एक प्रकार से मानवी पात्रों के रूपक ही हैं । किन्तु उदाहरणार्थ यदि मगर और बन्दर की बुद्धिमानी पर इस अर्थ में शङ्का करने का अवकाश न हो कि वह बुद्धिमानी बन्दर की अपनी है, या हो सकती है या नहीं तब रूपक शैली का पहाड़ ढह पड़ता है । रूपक शैली तभी तक जीवित रहती है जब तक कहानी के रूपक पात्रों को निमित्त मात्र स्वीकार किया जाता है ।

रूपक शैली को छोड़कर सभी शैलियाँ शुद्ध शैली के अन्तर्गत आती हैं । संसार का अधिकांश साहित्य इसी में लिखा जाता है ।

(४) रस-गत-भेद—यह बात स्वयंसिद्ध है कि साहित्य के अन्य अङ्गों की भाँति कहानी भी हमारे हृदय में रस की स्थापना करती है । पहले प्रकरण की व्याख्याओं से यह भी जान पड़ता है कि कतिपय समालोचकों ने कहानी की परिभाषा निर्धारित करते समय रस पर विशेष बलाधान किया है । इसी के आधार पर हम कहानी के वर्गीकरण का एक और सिद्धान्त नियत कर सकते हैं । समालोचकों को हम यह कहते हुए भी पाते हैं कि अमुक कहानी में करुण रस है, अमुक में हास्य रस आदि ।

साहित्य में नौ रस माने गये हैं—शृङ्गार, वीर, हास्य, करुण, वाग्मत्स, भयानक, रोद्र, शान्त, और अद्भुत । इनमें से सभी रसों की कहानियों का प्रणयन हो सकता है, किन्तु प्रधानतया शृङ्गार, हास्य, अद्भुत, करुण और भयानक रसों की कहानियों का प्रचार सापेक्षतः अधिक है । कभी-कभी घटनाचक्र की स्थिति के अनुकूल एक ही कहानी में अनेक रसों का समावेश होता है, किन्तु ध्यान से देखने पर प्रकट होता है कि कहानी में जिसका ध्येय किसी एक निश्चित लक्ष्य पर पहुँचना और उसके द्वारा एक ही सवेदना जगाना होता है, छोटे से आकाश में अनेक रसों की सामग्री एकत्रित करने का अवकाश बहुत कम होता

है। इस बात को ध्यान में रखने पर यह सिद्ध हो जाता है कि अनेक रसों में से कहानी में कोई एक रस प्रधान है इसकी चर्चा निरर्थक है। चूँकि रस ही संवेदना का आधार अथवा पर्याय है अतः जिस प्रकार की संवेदना जागृत करने का कलाकार का लक्ष्य होता है उसी के अनुरूप रस की व्यञ्जना वह कहानी में प्रारम्भ से ही करने लगता है। तभी हम कहते हैं कि कहानी में अमुक वातावरण की सृष्टि हो रही है। कुछ उदाहरणों से यह बात स्पष्ट होगी—

पौ फटने की खुशी में संसार के सारे मुरगे अपना गला फाड़ कर चुप हो चुके थे। अब छोटी चिड़ियों की बारी थी। वे खुली हुई खिड़कियों से भाँक कर सोने वालों को धिक्कार रही थीं।

—“लोहार की एक” ( श्री अन्नपूर्णानन्द )

कहानी के इस श्रीगणेश में कुछ गम्भीरता नहीं है। स्पष्ट ही लेखक कहानी में हास्यरस की संवेदना जागृत कर के पाठकों के हृदय को थोड़ी देर के लिए मुदगुदाना चाहता है। कहानी का शीर्षक भी इसमें सहायक होता है।

“उसका नाम मत पूछिए। आज दस वर्ष से उस नाम को हृदय से और उस सूरत को आँखों से दूर करने को पागल हुआ फिरता हूँ। पर वह नाम और सूरत सदा मेरे साथ है। मैं डरता हूँ, वह नडर है; मैं रोता हूँ, वह हँसता है; मैं मर जाऊँगा, वह अमर है।” —‘खूनी’ (श्री चतुरसेन शास्त्री)

क्या इन पंक्तियों से हमारे हृदय में प्रारम्भ से ही एक भय की स्थापना नहीं हो जाती? स्पष्टतः यह कहानी आद्योपान्त भयानक रस की है।

“भोजी, तुम सदा सफेद धोती क्यों पहनती हो?”

“मे क्या बताऊँ, मुन्नी?”

“क्यों भोजी? क्या अम्मा तुम्हें रङ्गीन धोती नहीं पहनने देती?”

“नहीं मुन्नी, मेरी किस्मत ही नहीं पहनने देती; अम्मा भी क्या करे?”

“किस्मत कौन है भोजी? वह भी क्या अम्मा की तरह तुमसे लड़ा करती और गालियाँ देती है?” — किस्मत’ (श्रीमती सुभद्राकुमारो चौहान)

इन पंक्तियों से कथन रस का परिपाक सहज ही में हो उठा है।

रस की संवेदना जागृत करने का एक और उपाय है। उसे विषम चित्रण सम्बन्धी उपाय कह सकते हैं। उसके द्वारा लेखक को अपनी कहानी में जिस रस का प्रभाव निक्षेप करना अभीष्ट होता है उसके प्रतिकूल अथवा विरोधी वातावरण अथवा भावों का एक भिन्न दृश्य वह उपस्थित करता है। इससे पाठक के हृदय में प्रतिकूल वातावरण के प्रति, जिसके साथ लेखक की सहानुभूति किञ्चित्मान भी नहीं होती, एक अर्थात् अथवा विरोध की भावना सर्जित

होती है, उससे कहानी के प्रधान वातावरण या प्रधान रस की अनुभूति में कोई कठिनाई नहीं होती। इसका एक उदाहरण जैनेन्द्रजी की 'अपना-अपना भाग्य' शीर्षक वाली कहानी है। कहानी का प्रारम्भ यों होता है—

“बहुत कुछ निरुद्देश्य घूम चुकने के बाद हम सड़क के किनारे की एक बेंच पर बैठ गये।”

“नैनीताल की संध्या धीरे-धीरे उतर रही थी। रूई के रेशे से भाप के बादल हमारे सिरों को छू-छू कर बेरोक घूम रहे थे। हलके प्रकाश और अंधियारी से रङ्ग कर कभी वे नीले दीखते, कभी सफेद और फिर जरा देर में अरुण पड़ जाते। वे जैसे हमारे साथ खेलना चाह रहे थे।”

“पीछे हमारे पोलो वाला मैदान फैला था। सामने अंग्रेजों का एक प्रमोदगृह था जहाँ सुहावना रसीला बाजा बज रहा था। और पार्श्व में वही सुरम्य नैनीताल।”

आगे चल कर लेखक ने स्थानीय वातावरण की भिन्न रूपा भूमिकाओं उपस्थित की हैं जो शीर्षक की सार्थकता सिद्ध करने में संयुक्त हैं। ताल की सफेद पाल वाली किशियाँ, पोलो लान में हाकी खेलने वाले किलकारी मारते हुए बच्चे, और न छोर वाला सड़क पर चलने वाला अखण्ड नर-नारी प्रवाह, जिनमें अधिकार गर्व में तने अंग्रेज, चीथड़ों से सजे पहाड़ी, लाल लाल अंग्रेजी बच्चे व हिन्दुस्तानी नौनिहाल, अंग्रेज और भारतीय पिता, अंग्रेज रमणियाँ और भारतीय कुल-ललनाएँ सभी थे। इस प्रकार से एक अत्यन्त विस्तृत विवरण सहित लेखक प्रारम्भ से जिस वातावरण की भांकी उपस्थित करता है वह उस वातावरण से सर्वथा भिन्न है जो कहानी की आगे की पंक्तियों में है। लेखक के शब्द ध्यान देने योग्य हैं—

“घण्टे के घण्टे सरक गए। अन्धकार गाढ़ा हो गया। बादल सफेद हो कर जम गए। मनुष्यों का ताँता एक-एक कर झीण हो गया। रोशनियाँ मानो मर गईं। सब कुछ इस घनी सफेदी में दब गया। जैसे एक शुभ्र महासागर ने फैल कर संसृति के सारे अस्तित्व को डुबा दिया। ऊपर नीचे चारों तरफ निर्भेद्य सफेद शून्यता ही फैली हुई थी।”

इन सबसे क्या निर्णय किया जा सकता है ? विश्वास रखिए, लेखक की ये पंक्तियाँ सोद्देश्य हैं। देखिए—

“मित्र अचानक बोले—देखो यह क्या है ?

मैंने देखा कुहरे की सफेदी में कुछ ही दूर से एक काली सी सूरत हमारी तरफ बढ़ी चली आ रही थी।”

रेखाङ्कित शब्द लेखक के मनोनीत अन्तर्लक्ष्य का बड़ी सूक्ष्मता से उद्घाटन करते हैं। सारी कहानी इस विरोध के वातावरण में पनपी है और जब अन्त में लेखक व उसके मित्रों का दल नैनीताली सँर खुशी-खुशी खतम कर चलने को तैयार हुआ, उसी समय उन्हें सूचना मिली कि पिछली रात, एक पहाड़ी बालक, सड़क के किनारे, पेड़ के नीचे, ठिठुर कर मर गया। यह एक मनोवैज्ञानिक स्वयंसिद्ध सत्य है कि निविड़ अन्धकार में प्रकाश की एक क्षीण रेखा का, घोर अज्ञान में विद्या के एक लघु कण का, रोमाञ्चकारी वेदना और कष्ट के क्षण में एक क्षणिक सुख के अनुभव का जो महत्व होता है वह अनुलनीय है। ठीक इसी प्रकार निश्चित निरापद अनन्त सम्पदा राशि के मध्य यदि अस्थिर किन्तु तीक्ष्ण पीड़ा की एक लहर छोड़ दी जाय तो वह निर्मम से निर्मम कुलिश-हृदय की संवेद्य बन जायगी।

कुछ कहानियाँ प्रचलित क्यों नहीं हो पातीं, इसका एक प्रमुख कारण यह है कि उनमें कहानी के तत्वों का समान विकास होते हुए भी रस जाग्रत करने की शक्ति नहीं होती। रस प्रायः सजीव एवं अवसरानुकूल विवरणों से जाग्रत होता है। आज की प्रचलित कहानियों में नब्बे प्रतिशत कहानी साहित्य किसी न किसी रूप में यौन प्रेम का आधार लेकर चलता है किन्तु उनमें से कुछ अंगुलियों पर गिनी जाने वाली ही कहानियाँ ऐसी होती हैं जिनमें शृङ्गार रस का परिपाक होकर कहानी की सच्ची संवेदना जाग्रत हो पाती है।

वस्तु और वातावरण की दृष्टि से कहानी के जितने भेद ऊपर गिनाए गए हैं उनका रस से एक निकट सम्बन्ध है। नीचे की तालिका यह स्पष्ट करेगी कि किस वस्तु अथवा वातावरण की कहानी में प्रायः किस रस का प्रभाव अथवा संवेदनीयता होती है। इन निर्णय का आधार तत्त्व के अत्यन्त समीप की एक सम्भावना ही हो सकती है।

वस्तु भेद	रस
१—ऐतिहासिक—	वीर, रौद्र, शृङ्गार।
२—उपैतिहासिक	वीर, रौद्र, शृङ्गार।
३—प्रागैतिहासिक	अद्भुत, वीर, शृङ्गार।
४—सामाजिक	शृङ्गार, हास्य, कष्ट, शान्त।
५—राजनैतिक	वीर।
६—जासूसी	अद्भुत, वीर, भयानक।
७—वैज्ञानिक	अद्भुत, भयानक, शान्त।
८—धार्मिक	शान्त, वीर, [दानवीर] आदि।

६—आर्थिक	रीढ़, करण ।
१०—जीवट की	अद्भुत, वीर, भयानक ।
११—यौनात्मक	शृङ्गार ।
१२—प्राकृतिक	शृङ्गार, भयानक ।
१३—पशुशक्तियों की	शृङ्गार, वीर ।
१४—अति-प्राकृतिक	अद्भुत, भयानक, वीभत्स !

इस विश्लेषण के आधार पर प्रयोग अथवा प्रचार की दृष्टि से रसों की परिगणना की जाय तो क्रमशः वीर, शृङ्गार, अद्भुत, भयानक, शान्त, रीढ़, करण, हास्य और वीभत्स का नामोल्लेख होगा । किन्तु ऐसा मानना भ्रमात्मक है । क्योंकि उदाहरणार्थ, वीर रस को लें तो प्रतीत होगा कि उसका प्रयोग ऐतिहासिक, उपेतिहासिक, राजनैतिक, जासूसी, धार्मिक, जीवटीय एवं पाशवी इन सब कहानियों में होता है किन्तु वस्तुतः प्रचार की दृष्टि से जिस वस्तु की कहानी का नाम अग्रणी के रूप में लेना चाहिए, अर्थात् सामाजिक कहानी, उसमें वीर रस का प्रयोग नहीं के बराबर होता है । उक्त विश्लेषण का तात्पर्य यही दिखाना है कि कौन कौन से रस कहानी की विस्तृत से विस्तृत भूमिका को स्पर्श करते हैं तथा किस रस का सम्बन्ध किस वस्तु-विशेष से अधिक है ।

कथावस्तु की विभिन्न अवस्थाओं के अन्दर से ज्यों ज्यों पाठक गुजरता है वैसे वैसे रस की निष्पत्ति कैसे होती जाती है इसका विस्तृत दिग्दर्शन आगे चलते वाले प्रकरण में किया जायगा ।

(५) परिणाम या निवृत्तिगत भेद—इससे हमारा अभिप्राय उस स्थिति से है जिस में जाकर कहानी का पर्यवसान होता है । वह स्थिति या तो दुखान्त हो सकती है अथवा सुखान्त । कुछ नये खेबे के आलोचक प्रसादान्त शीर्षक के द्वारा एक और प्रकार के परिणाम की ओर इङ्गित करते हुए जान पड़ते हैं । प्रचलित मान्यता के अनुसार सुखान्त की स्थिति तब होती है जब नायक अथवा नायिका अथवा दोनों का फलागम हो जाय अर्थात् इष्ट परिणाम की प्राप्ति हो जाय । इसके विपरीत दुखान्त कथा साहित्य में नायक नायिका अपने इष्ट-लाभ से वञ्चित रह जाते हैं और कथा विषाद के एक वातावरण की छाप पाठक पर लगाती हुई चली जाती है । प्रायः नायिका नायक में से किसी की अथवा दोनों की मृत्यु भी परोक्ष अथवा प्रकट रूप में प्रदर्शित की जाती है । प्रसादान्त कहानियाँ वे कही जाती हैं जिनके अन्त को न पूर्ण रूप से सुखद न पूर्णरूप से दुःखद कहा जा सकता है, किन्तु जिसमें दोनों का मिश्रण सा रहता है । जैसे नायक यदि फलागम करके मृत्यु को प्राप्त हो जाय तो न तो उसे हम दुःखान्त कहेंगे



न सुखान्त । इसका एक उदाहरण जगत् प्रसिद्ध शेक्सपियर का एक नाटक 'हेमलेट' है । इसमें यद्यपि सर्वान्त में नायक हेमलेट की मृत्यु हो जाती है, फिर भी जिस सङ्कल्प को लेकर उसने अपना जीवन-यापन किया उस सङ्कल्प की पूर्ति पाठक अन्त से कुछ मिनटों पूर्व देखकर आश्चर्य सा हो जाता है और उसे जगत् की असारता पर विश्वास और अतिभाग्यवाद पर आस्था नहीं होती । ऐसा ही साहित्य प्रसादान्त कहा जायगा । इसके अतिरिक्त यदि कहानियों को लें, तो हम देखेंगे कि उनका आधुनिकतम विधान कुछ ऐसा होता है कि उसमें नायक आदि के बँधे बँधाये कार्य क्रम आदि या नियत इष्ट आदि नहीं रहते, प्रत्युत भाव-चित्रण करना, अथवा चरित्र की अनाकृत रेखाओं को गहराई से उभारना अथवा मनोरहस्यों का उद्घाटन करना आज की कहानियों का उद्देश्य रहता है । अतः नायक [ यदि कोई हो भी ] को अपने इष्ट की प्राप्ति हुई या नहीं, वह अन्त में विजयी और उसका कार्य-क्रम सफल हुआ या नहीं, इसके ऊपर कथा की सुखान्त-वृत्ति अवलम्बित नहीं रहती । प्रायः ऐसा देखा गया है कि जो कहानी सुखान्त होगी वह प्रारम्भ से ही सुख की लहर में दौड़ती दृष्टि-गोचर होगी और जो कहानी दुःखान्त होगी वह अवमाद के पंक में गिरी हुई । इसका कारण यह है कि लेखक अपनी मूल संवेदना को हाथ से कभी जाने नहीं देना चाहता, और उमी में पाठक को प्राद्यान्त रखना चाहता है । यह उसके कौशल पर अवलम्बित है कि इतना होने हुए भी कहानी में एकरमता अर्थात् नीरमता क्यों नहीं आने पाती । इन परिस्थितियों से प्रारम्भ होने वाली कहानी अन्त में यदि प्रसादान्त हो जाय तो आश्चर्य की कौन बात ? यद्यपि श्री श्याम-सुन्दरदासजी के अनुसार कहानी एक निश्चित उद्देश्य को सामने रखकर लिखा जाने वाला नाटकीय आख्यान है, फिर भी यह निश्चित उद्देश्य सर्वदा कहानी को या तो सुखान्त ही बनाना है या दुःखान्त ही, इस बात पर आश्रित नहीं रहता । या यों कहिये कि सुखान्त दुःखान्त को लेकर कहानीकार सोचता ही नहीं । उसे तो कोई ऐसा चित्रण देना होता है जो एक माथ पाठक पर गहरी संवेदना छोड़ जाय । यह बात भी सही है कि उस छोटे से चित्रण में जिसमें एक से अधिक संवेदनाओं का भार-वहन करने की शक्ति नहीं होती, हम यद्यपि कैसे स्वीकार कर लें कि लेखक प्रारम्भ में एक अमुक प्रकार का वातावरण तैयार करता है, तो अन्त में जाकर पाठक के सामने ठीक उससे विपरीत वातावरण ला धरेगा ?

इसका यह अर्थ नहीं कि कहानी में (Suspense) अनिश्चितता का

उपयोग हो ही नहीं। वह तो एक प्रकार से कहानी की जान है। किन्तु जो कलाकार मूल रूप में अपने दृष्ट वातावरण की रचना व रक्षण के प्रति सचेष्ट रहता है और दूसरी ओर उक्त अज्ञेय-तत्त्व को भी हाथ से जाने नहीं देता वही सच्चा कलाकार है। इसी बात का यदि वैधानिक विश्लेषण करें तो यो कहना चाहिए कि अज्ञेयतत्त्व तो कथानक के साथ जुड़ा रहता है और वातावरण की एकमार्गिता कहानी के वातावरण-तत्त्व के साथ उल्लेखनीय होती है। अतः वास्तव में दोनों विरोधी स्थितियाँ नहीं हैं।

कहने का आशय यह था कि कहानीकार जीवन के किसी महत्त्वपूर्ण या साधारण पक्ष को जब इस प्रकार अङ्कित करता है कि उसमें एक असाधारणता आ जाती है और पाठक के हृदय को प्रभावित करने की शक्ति का समावेश होता जाता है तब उसके लिए सुख और दुःख दोनों एक समान भाव भूमि पर आकर विश्राम लेते हैं और वह सुखान्त को भी उतना ही सवेद्य बना देता है जितना दुःखान्त को।

तब स्वभावतः यह प्रश्न उठता है कि परिणाम या निवृत्ति के आधार पर किये गये कहानी के इन दो या तीन भेदों, सुखान्त, दुःखान्त एवं प्रसादान्त का क्या महत्त्व है? इसके उत्तर में यह निवेदन है कि इस प्रकार के व्यापक साहित्यिक प्रश्न पर किसी एक दृष्टिकोण से ही विचार करना न्याय नहीं है। इसके अतिरिक्त हमें यह भी देखना चाहिये कि ऐतिहासिक काल-क्रम से कहानी की निवृत्ति में प्रायः किस प्रकार का परिवर्तन आया है यथा उससे जनता के जीवन-दर्शन में किस मौलिक क्रान्ति के दर्शन मिलते हैं। जहाँ हमारे प्राचीन साहित्य में दुःखान्त का निषेध था, हमारे आज के साहित्य में उसी का बोल-बाला है। मध्य युग (वेक्सपियर-युग) में योरोप और अन्य पश्चिमी देशों के साहित्य में हम पाते हैं कि दुःखान्त का बहुत प्रचार था। आज से कुछ वर्षों पहले के समालोचकों ने इसका समाधान यह किया कि जीवन का, जो विषमताओं से ग्रस्त है, प्रायः दुःख में ही अन्त होता है, अतएव दुःखान्त साहित्य ही जीवन का निकटवर्ती है अतः अधिक स्वाभाविक है। उत्तर मध्य और पूर्व आधुनिक काल ने, जिनमें व्यक्ति का जीवन वैसा ही या उससे कुछ अधिक ही विषादग्रस्त रहा, इस मत की पुष्टि ही नहीं की, अपितु इसकी वैधानिकता व वास्तविकता का प्रचार किया। किन्तु देशकाल की सीमाओं से बँधकर न रहने वाले साहित्य का जीवन के प्रति क्या उत्तरदायित्व है इस प्रश्न पर जब हाल ही में पाश्चात्य आलोचना-जगत में विचार किया गया तो यह सिद्ध हुआ कि सुखान्त भी उतना ही सत्य है जितना दुःखान्त। कम से कम

सुखान्त को दुःखान्त के विरोध में कम सत्य (?) मानने वाला समालोचक सुखान्त के महत्त्व को तो घटाता ही है, दुःखान्त के प्रति व सुखान्त के विरोध में अवैध पक्षपात भी करता है ।

अतः जिस सुखान्त और दुःखान्त को लेकर ससार भर के साहित्य में इतना सङ्घर्ष हुआ उसका निश्चय ही कोई मौलिक अस्तित्व है । दोनों की सवेदनाएँ भिन्न हैं । दोनों का आकार प्रकार भिन्न है । दोनों की अभिव्यक्ति भिन्न है । यह बात दूसरी है कि कलाकार के लिये दोनों ग्राह्य ह । पर इसी सम्बन्ध में जो विवाद किया गया है वह केवल दो बातें स्पष्ट करने के उद्देश्य से ही—एक तो सुखान्त या दुःखान्त साहित्य का परिचय की अन्तिम पाक्तियों अथवा उसक अन्तिम परिच्छेदों में ही नहीं मिलता, अपितु अन्त में सुखान्त या दुःखान्त होना उस समग्र साहित्य पर, विशेष कर जब हम कहानी की बात करते हैं अपना जैसी हो एक अमिट छाप लगा देता है, और दूसरा बात यह कि लक्षक के लिए दोनों का समान महत्त्व है । इस विवाद का अर्थ यह नहीं कि दोनों में कोई मौलिक अन्तर नहीं है ।

स्वयं यह बात कि कहानी यदि अन्त में दुःखान्त है तो उसका प्रभाव उस समस्त कहानी पर पड़ेगा, इसी प्रकार सुखान्त कहानी का वातावरण भी उसके अन्त से प्रभावित रहता है, यह सिद्ध करती है कि दोनों का जगत परस्पर विभिन्न तत्वों से बना है ।

(६) काल की इकाईगत भेद—यद्यपि यह कहानी के वर्गीकरण का कोई विशेष महत्वपूर्ण आधार नहीं है, फिर भी कुछ दृष्टियों से वर्गीकरण में इसका अपना स्थान है । मोटे तौर पर हम काल की दृष्टि से कहानी को दो भागों में बाँट सकते हैं—(१) एक दिन की कहानी और (२) एक से अधिक दिनों की कहानी । इसका सम्बन्ध प्रमुखतः कहानी के कथानक से है । कहानी को कथा-वस्तु २४ घण्टों के अन्दर-अन्दर यदि घटित हुई हो तो उसे कहानी के पहले वर्ग में लेना चाहिये और यदि कथावस्तु का विस्तार एक से अधिक दिनों में व्याप्त हो तो कहानी को दूसरे वर्ग की कहानी गिनना चाहिए । इस वर्गीकरण का सिद्धान्त यह है कि कहानी बिना किसी काल सम्बन्ध व्यवधान के पूरी हुई है अथवा नहीं । कथानक का सीधा प्रभाव पाठक पर पड़ता है । अतः शृङ्खला-बद्धता द्वारा कथानक जिस सवेदना का उद्ग्रेक कर सकता है वही सवेदना शृङ्खला में जितने अधिक रिक्त स्थान होंगे उतनी ही शिथिल व अपूर्ण होगी । एक दिन की कहानी में यह शृङ्खला सबसे अधिक अभक्त व सवेदनशील होती है । ज्यों-ज्यों कहानी की वस्तु अधिक समय का आश्रय प्राप्त करती जायगी

त्यो-त्यो ही वह कम सवेदनीय होती जायगी। इसका कारण स्पष्ट है। एक दिन का कहानी का वस्तु को पाठक मानो एक ही साँस में रोक रखता है, ज्यों हा कहानी अधिक लम्बी हुई, पाठक की साँस टूट जाती है और उसे प्रत्येक व्यवधान के साथ या तो सवेदना के एकदम नए स्थल को पकड़ना पड़ता है या सम्पूर्णतः नई सवेदना को। इसके लिए वह साधारणतया तैयार नहीं रहता और फलतः पाठक का यह श्रम मनोवैज्ञानिक दृष्टि से कहानी के प्रभाव पर बुरा आघात पहुँचाता है।

वैसे तो स्वयं एक दिन की कहानी में भी काल-सम्बन्धी व्यतिक्रम पाया जा सकता है, किन्तु ऐसा बहुत कम होता है। यदि हो तो भी हम एक दिन की कहानी उसे ही कहेंगे जिसकी सारी कथावस्तु बिना किसी काल-सम्बन्धी बाधा आए सुशृङ्खल रूप में चलती हो।

टेकनीक की दृष्टि से भी एक दिन की कहानी प्रायः अन्य कहानियों से भिन्न होती है। विवरणों को दबाकर रखा जाता है। अल्पकालीन कहानियों का ढाँचा ऐसा ही होगा। जहाँ किसी सिद्धान्त विशेष की थोड़े में पुष्टि अथवा प्रतिपत्ति करनी हो वहाँ एक दिन की कहानी ही काम में लाई जाती है। इस प्रकार की कहानियों में अपनी लघुता में ही एक सम्पूर्ण प्रभाव की मार्मिकता सँभालने वाली कोई छोटी सी घटना ले ली जाती है। ( कभी-कभी यह घटना रूपक का भी काम करती है ) और उसे कम से कम शब्दों में उतार कर रख दिया जाता है।

इस बात में किसी को कोई संशय नहीं हो सकता कि काव्य या साहित्य की रचना करने से पूर्व कवि को जा प्रेरणा प्राप्त होती है वह किसी इतनी अल्पकालीन घटना अथवा प्रसंग से उद्भूत रहती है कि हम उसे भौड़े रूप में पाँच दस शब्दों अथवा एक वाक्य में आसानी से कह सकते हैं। उसी प्रसंग को लेकर कवि आवश्यकतानुसार बड़ा-छोटा काव्य-भवन बनाता है। कहीं-कहीं यह प्रारूप एक दृढ़ मानसाकार काव्य अथवा उपन्यास बन जाता है। कहीं-कहीं लघु आख्याना ( जैसे पञ्चतन्त्र ) के रूप तक सीमित रहता है, कहीं-कहीं चुटकुला में आ समाता है और कहीं कहीं तो एक वाक्य को लोकोक्तियों और कुछ शब्दों वाले मुहावरों तक ही इसका सम्यक् अभिव्यक्ति हो जाती है। प्रसंग विशेष इन भिन्न-भिन्न रूपों में से कौनसा रूप लेता है, यह कवि की इच्छा, योग्यता, व बाह्य परिस्थितियों, जैसे समय की माग आदि अनेक बातों पर निर्भर रहता है। अपने-अपने स्थान पर सभी उपयुक्त रहते हैं और किसी का काम किसी अन्य से नहीं निकल सकता।

किन्तु जैसा ऊपर कहा गया है, मूल रूप में सबकी सवेदना सूक्ष्म ही नहीं अत्यन्त सूक्ष्म होती है और जहाँ केवल उसी सवेदना की पुनरावृत्ति का प्रश्न होता है वहाँ कहानी के क्षेत्र में एक दिन की कहानी, सबसे अधिक सफल होती है। शेष सभी कहानियों से इसे एक स्वतन्त्र रूप और नाम देने का आधार यही है।

राजनैतिक अथवा साहित्यिक जैसी अन्य किसी क्रान्ति का प्रतिनिधित्व करने वाले एक सम्पूर्ण कालखण्ड को कथानक की पृष्ठभूमि बनाकर जो कहानी लिखी जाता है उसे इस वर्ग में नहीं लेना चाहिये। सच बात तो यह है कि कहानी में इस प्रकार के समग्र कालखण्ड का एकान्त परिचय दिया ही नहीं जा सकता, उसमें तो उसकी एक भाँकी मात्र दी जा सकती है।

(७) विचारधारागत भेद—वर्गीकरण की इस आधार शिला पर सब से अन्त में विचार किया जा रहा है। इसका अर्थ यह नहीं कि इसका महत्व अन्य आधार शिलाओं से कम है। इसके अन्तर्गत विश्लेषण प्राप्त कहानी के भेदों के लेखक का समष्टिगत दृष्टिकोण अभिज्ञात होता है और एक ही दृष्टि में पाठक यह जान जाता है कि लेखक उस पर किस प्रकार का प्रभाव डालना चाहता है। अतः ऐसा वर्गीकरण कहानी-विशेष के अध्ययन में बहुत सहायक होता है। यद्यपि इस वर्गीकरण को सुगम बनाने के लिये अनेक प्रकार के मत-वाद प्रचलित हैं, जिनमें से किसी एक या अधिकवादों की सजा कहानी-विशेष को दी जा सकती है, तथापि यह स्पष्ट है कि इन मतवादों को न हम सख्या की दृष्टि से पूर्ण मान सकते हैं न विचारों की दृष्टि से ही। ये मतवाद केवल इस बात का प्रतिनिधित्व करते हैं कि किसी एक साहित्यिक समस्या को लेकर कौन से आलोचक किस दृष्टिकोण को लेकर सोचते हैं अथवा अमुक आलोचना-क्षेत्र में उस समस्या का हल क्या निकाला गया है। चूँकि साहित्य का प्रवाह प्रत्येक देश और काल में किसी एक वैज्ञानिक प्रणाली से नहीं चलता, अतः उसके सिद्धान्तों में देश काल के भेद पर अन्तर होना स्वाभाविक है। इस अन्तर का फल यह होता है कि प्रत्येक कहानी वर्गीकरण के सीमित दायरे में नहीं आ पाती। सोन्दर्य-समष्टि की दृष्टि यह विभाजन स्वीकार भी नहीं करती। किन्तु आलोचना-शास्त्र के विस्तार के साथ ही साथ इस वर्गीकरण का परिवार भी बढ़ता जाता है और इसको ग्राहिका शक्ति के पजे में प्रत्येक कहानी किसी न किसी रूप में आ ही जाती है।

इस सम्बन्ध में कातपथ प्रचलित दृष्टिकोणों को लेकर हिन्दी में ये मत-वाद व्यवहार में आते हैं—यथार्थवाद, आदर्शवाद, प्रगतिवाद, कलावाद (?)

अभिव्यञ्जनाविद, छायाविद, रहस्यविद, गाधीविद आदि इनमें से कुछ तो शुद्ध कविता ( पद्य साहित्य ) से सम्बन्ध रखते हैं और कुछ सभी साहित्य से जिसमें गद्य साहित्य भी आ जाता है ।

यथार्थविद और आदर्शविद—जहाँ तक कहानी साहित्य का सम्बन्ध है, उन विदों में, जिन्होंने उसे प्रभावित किया है, यथार्थविद और आदर्शविद प्रमुख हैं । इनमें से आदर्शविद हमारे समस्त पुराकालीन वाङ्मय का प्राण रहा है । यथार्थविद या तो कला को कला के लिये ही प्रतिष्ठित मानता है या जीवन के यथार्थ स्वरूप को उसके शुद्ध सकारो रूप में देखने का आग्रही है । इसका जीवनकाल हमारे साहित्य का जब इतर ( विदेशी ) साहित्य से ससर्ग हुआ ( गद्यकाल के सूत्रपात से लेकर ) तब से मानना चाहिये । कला का इनसे क्या मौलिक सम्बन्ध है इस विषय की चर्चा ऊपर कई स्थलों पर हो चुकी है । वर्गीकरण के समय इनकी विवेचना फिर आवश्यक हो गई है ।

यदि आदर्शविद को वर्गीकरण का एक आधार मानें तो हम समस्त भारतीय साहित्य को दो मोटे काल-खण्डों में बाँट सकते हैं । ( यह विभाजन कहानी पर भी लागू होता है ) एक तो सारा साहित्य और दूसरा आधुनिक साहित्य । यदि कहानी के इतिहास की ओर देखा जाय तो इसी प्रकार का वर्गीकरण हम अमरातीय ( पाश्चात्य ) साहित्य का भी कर सकते हैं । अग्रजी में स्टिवेन्सन कहानी कला के प्रवर्तकों में गिने जाते हैं । आज के साहित्य-जगत में भी उनका उतना ही सामयिक सम्मान है । उनकी कहानियों में भी आदर्शविद की छाप प्रत्यक्ष दिखाई पड़ती है । इटली के एडगर एलेन पो जो कहानी-कला के एक और प्रवर्तक माने जाते हैं, आदर्शविद की परम्परा में आते थे । वैसे उनकी कहानियाँ किसी मत विशेष का प्रचार या सवाहन नहीं करती, उनका उद्देश्य तो एक अतीन्द्रिय वातावरण तैयार करके पाठक पर एक अलौकिक प्रभाव डालना है । अन्य कहानीकारों में चरित्र-चित्रण की ओर विशेष ध्यान रहा । इस प्रक्रिया में उन्होंने आदर्शविद और यथार्थविद की ऐसी सम्मिलित लोक-रचना का है कि दोनों में सीमा रेखा का ढूँढना श्रम साध्य हो जाता है । टॉलस्टाय का नाम इस सम्बन्ध में उल्लेखनीय है । एच० जी० वेल्स कृत 'कीटाणुओं की चोरी' शीर्षक कहानी वेल्स के इस विषय के मत पर प्रकाश डालती है । इस कहानी का नायक एक अराजकवादी (अनाकिस्ट) है जो किसी वैज्ञानिक को धोखा देकर उसके पास रखे हुए हैजे के कीटाणुओं को उससे चुराकर चलता बनता है और उन्हे पानी की एक ऐसी बड़ी टङ्की में डाल देता है जो झर झर को पानी पहुँचाया करती थी ऐसा करके उसे परम सन्तोष होता है

किन्तु अन्ततोगत्वा जब उसे पता चलता है कि जिन कीटाणुओं की उसने चोरी की वे हैजे के जीवित कीटाणु नहीं प्रत्युत दिखावटी कीटाणु थे तब उसे बड़ा क्षोभ होता है। यथार्थवाद के नाते कथानीकार ऐसा दिखा सकता था कि चुराए हुये कीटाणु कृत्रिम नहीं, किन्तु वास्तविक हैं। किन्तु उसके शिव-प्रेरित वैज्ञानिक मस्तिष्क ने ऐसा स्वीकार नहीं किया और सारे शहर को नष्ट होने से बचा लिया। कथानक की परिणति आदर्शवाद में होती है।

किन्तु यदि सब पक्षों को मिलाकर देखा जाय तो इस कहानी का सौन्दर्य उसके लेखक के अन्तर्गत में विद्यमान शिव (आदर्शवाद) अशिव (यथार्थवाद) की भावना में नहीं किन्तु उस अराजकवादी के चरित्राङ्गन में है जिसका प्रभाव सारे समाज पर गहराई के साथ पड़ा है।

इसी प्रकार पाश्चात्य साहित्य का इधर का साहित्य क्रमशः आदर्शवाद का परित्याग और यथार्थवाद का ग्रहण करता गया। वैसे अपने यहाँ के साहित्य के समान उधर के प्राचीन साहित्य में, जो समय-समय पर होने वाले सन्तों आदि से प्रभावित रहा है, आदर्शवाद की स्पष्ट रूपरेखा मिलती है। बाइबिल से लेकर ऐसप तक की कहानियाँ आदर्शवाद में ही डूबी हुई हैं।

समालोचना क्षेत्र में इस विषय को लेकर बड़ी चर्चा हुई कि अमुक रचना आदर्शवाद की रचना है अतः हेय, या कला या जीवन के यथार्थ से रिक्त अथवा यथार्थवाद की है अतः जीवन की वास्तविकता के समीप है। ठीक इसके विपरीत एव असहमत मतों का भी परिचालन हुआ। सिद्धान्त की दृष्टि से यह प्रश्न ही निराधार ठहरता है जिसका कारण ऊपर बता दिया गया है। किन्तु इतना होते हुए भी वर्गीकरण में इस विवेचन का महत्त्व है। इससे कहानी के, और उसके द्वारा समाज के (जो सदा साहित्य की पृष्ठभूमि में रहता है) ऐतिहासिक विकास और समय-समय पर रहने वाली जीवन-दर्शन की सरणियों का आमास मिलता है। इससे यह भी स्पष्ट हो जाता है कि अमुक प्रवृत्ति अमुक देश-काल में सम्प्रान्त मानी जाकर दूसरे देश काल के साहित्य को किस प्रकार प्रभावित कर गई अथवा दोनों के साम्य के द्वारा हम किस बात का अनुमान कर सकते हैं।

यह कहना गलत है कि पाश्चात्य यथार्थवाद ने भारतीय वाङ्मय को पराभूत कर लिया है। प्रेमचन्द जैसे कृती कलाकारों ने सदा अपनी श्रेष्ठ परम्पराओं को जीवित रक्खा है और यथार्थवाद के अवाञ्छित प्रभाव को अपदस्थ। इसलिए यथार्थवाद को इस सामन्तशाही में ही 'प्रतिक्रियात्मक' कहे जाने वाला आदर्शवाद यदा-कदा अपना मुँह खोल ही लेता है। और उन रचनाओं का

स्थान और महत्व सर्वथा अकिञ्चन नहीं हो पाया है ।

यथार्थवाद और आदर्शवाद का इतने विस्तार से विवेचन करने का कारण यही है कि ये कहानी के मूलस्थ तत्त्वों में से हैं और प्रायः सभी प्रकार की वस्तु-समष्टि, रस आदि सभी आधार-शिलाओं के अन्तर्गत आने वाली कहानियों पर इनका प्रभाव होता है । हल्की दृष्टि से कहे तो रस के अन्तर्गत हास्य रस की कहानियों में आदर्श ( शिष्ट ) हास्य का भी प्रयोग हो सकता है और यथार्थ ( शिष्ट अथवा अशिष्ट ) हास्य का भी ।

‘छायावाद’ ने कहानी का कलेवर भले ही स्पर्श किया हो, उसकी आत्मा का नहीं । सार्वजनिक रूप में छायावाद का कहानी पर प्रभाव भी कम, अत्यन्त कम, पड़ा है ।

‘प्रगतिवाद’ आदर्शवाद और यथार्थवाद की ही भाँति एक सैद्धान्तिक विवाद को लेकर खड़ा होता है, किन्तु उसका क्षेत्र सभी प्रकार की कहानियों तक व्याप्त नहीं है । इसका कारण प्रगतिवाद की विचारधारा ही है । जीवन को जिस दृष्टि से मार्क्सवाद ( प्रगतिवाद का मूलाधार ) देखता है वह दृष्टि सभी विचारकों को पूर्ण नहीं प्रतीत हो सकती । मार्क्स की दृष्टि में जीवन एक भौतिक अर्थपिण्ड हो सकता है जिसके विकास-ह्रास के बँधे बँधाए मार्ग (स्थिति, प्रतिस्थिति और संस्थित) हों किन्तु अन्य दार्शनिकों की दृष्टि में जीवन भौतिकता से अतिरिक्त एक ऐसे वातावरण में भी सँस लेना है जिसे आध्यात्मिक अथवा सूक्ष्मता कह सकते हैं । इस प्रकार प्रगतिवादी साहित्य स्कूल से प्रभावित जो रचनाएँ होंगी वे उस स्कूल की परम्पराओं का भले ही निर्वाह तथा पृष्ठपोषण करें, अन्य रचनाएँ उस वातावरण के सम्पर्क में आकर भी उससे उतनी ही अमपृक्त होंगी जितनी अन्तराल (ईथर) से पदार्थ (मैटर) या जल से कमल । अतः हम दृष्टिबिन्दु को लेकर कहानियों के दो वर्ग किये जा सकते हैं, प्रगतिवादी और प्रगतिवाद निरपेक्ष । इनमें से प्रथम वर्ग की रचनाएँ वस्तु समष्टि की दृष्टि से प्रार्थिक ही हो सकती हैं । ( आप को स्मरण होगा कि आर्थिक वर्ग की विवेचना करते समय ‘अर्थ’ का व्यापक रूप ही आधार भूत रखा गया था तथा अर्थ शास्त्र की परिभाषाओं के अनुसार समय समय पर मनुष्य ने जो रूप बदले हैं उन्हें सबको उसके अन्तर्गत परिगणित किया गया था । ) हमारे यहाँ ही नहीं, अन्यत्र भी कहानीकारों के समूह में से अमुक कहानीकारों के नाम गिनाए जा सकते हैं जो प्रगतिवादी साहित्य की सृष्टि करते हैं । इस बात से प्रगतिशील साहित्य की विशिष्टता की सहज ही में पुष्टि हो जाती है ।



यथार्थवाद और प्रगतिवाद से लगता हुआ ही एक और मत है जिसके प्रवर्तक हैं फ्रायड महोदय । आपने यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि मानव के सभी प्रयत्नों एवं व्यापारों का आधार लैंगिक शक्ति है । कहानी में सेक्स का प्रयोग तो हुआ है किन्तु इस मत की चरमता तक ऐसा कोई प्रयोग नहीं पहुँच पाया है ।

उद्देश्य—विचारधारा का ही दूसरा पक्ष है लेखक का उद्देश्य । इस दृष्टि से भा कहानों के कितने ही भेद किये जा सकते हैं । उदाहरणार्थ, कोई कहानी ऐसी लिखी गई हो जिसमें चरित्र के एक या एकाधिक टाइप (प्रतिनिधि) का प्रत्याकन हो । प्रसादजी का 'गुण्डा' शीर्षक कहानी इसी वर्ग में आती है । कुछ कहानियों में लेखक का उद्देश्य समाज के किसी विकृत अङ्ग का शोधन स्तुकार करना होता है जिसका साधन हास्य या व्यंग्य में से कोई बनता है । ऐसी कहानियाँ समाज-सुधार की कहानियों में आती हैं और इसका एक अलग वर्ग बनाया जा सकता है । कुछ कहानियाँ इसी उद्देश्य को लेकर लिखी जाती हैं कि उनसे किसी जाति अथवा समाज के अतीत की भाँकी दी जाय अथवा किसी प्रचलित प्रथा अथवा परम्परा का, जिसका इतिहास कोई मूल-सूत्र नहीं देता, उद्गम ढूँढने का प्रयत्न किया जाय । ऐसी कहानियाँ वस्तु अथवा वातावरण की दृष्टि से तो क्रमशः ऐतिहासिक उप-ऐतिहासिक अथवा प्रागैतिहासिक होगी, किन्तु उद्देश्य की दृष्टि से इनका अलग महत्व होगा । प्रसादजी के अधिकांश साहित्य का महत्व इसी में है कि उन्होंने अज्ञात के गर्भ में धकेल दिए भारत के अतीत की ऐतिहासिक शोधों के बल पर प्रकाशित किया । उनके साहित्य को हम केवल ऐतिहासिक, उप-ऐतिहासिक कहकर टाल नहीं सकते, प्रत्युत उसकी रचना के भीतर छिपा हुआ महत् उद्देश्य ही उसका महत्व है । कुछ कहानियों का उद्देश्य जीवन के किसी महान सत्य का उद्घाटन अथवा पुनर्संस्थापन होता है । ऐसी कहानियों का भी अपना अलग महत्व है । वे वस्तु, वातावरण आदि के भेदों के अनुसार किसी भी प्रकार की कहानियों में न गिनी जायें, ऐसी कहानियाँ विश्व साहित्य की स्थायी सम्पत्ति होती हैं । कुछ कहानियाँ किसी ऐसी सामाजिक अथवा अन्य समस्या को लेकर चलती हैं जिन पर समाज का कोई व्यवस्थित समाधानात्मक दृष्टिकोण नहीं है । कहानीकार कभी इस प्रकार की समस्या का प्रत्यक्ष और कभी अप्रत्यक्ष समाधान दे देता है और कभी कभी बिना समाधान के ही कहानी

को छोड़ देता है। ऐसी कहानियाँ समस्या-कहानी कही जाती हैं। इनका विवेचन छोटे उच्छ्वास में मिलेगा।

इधर कुछ समय से गान्धीवाद का प्रभाव भी कहानियों पर पड़ता हुआ दिखाई देने लगा है। स्वयं प्रेमचन्द ने गान्धीवाद से बहुत कुछ लिया है। किन्तु गान्धीवाद की कोई निश्चित रूपरेखा न होने के कारण इस प्रभाव का विवेचन करना कोई विशेष अर्थ नहीं रखता इसके आधार पर कहानियों का एक स्वतन्त्र वर्ग नियत करना तो सर्वथा अनुपयुक्त होगा।

---

## चतुर्थ उच्छ्वास कहानी की शैली

---

“ .... but the body and end of a short story is  
bone of the love and blood of the blood of the  
beginning. —Stevenson

शाश्वत कुतूहल ही कहानी का लक्ष्य होना चाहिये और जो कहानी  
अपने किसी भी उपकरण द्वारा इस कुतूहल से जितनी अधिक दूर जायगी वह  
कहानी उतनी ही अधिक अमफल होगी ।



## चौथा उच्छ्वास शैली या टेकनीक

शैली क्या है—साहित्य में भावो, विचारो अथवा तथ्यो को प्रकट करने की रीति को शैली कहते हैं ।

प्रत्येक लेखक अपनी साहित्यगत वस्तु को अपने ढङ्ग से व्यक्त करता है । इसी कारण समय साहित्य की एक निश्चित शैली नहीं हो सकती, प्रत्युत प्रत्येक लेखक की शैली भिन्न होती है । शैली की यह भिन्नता शब्द-संकलन, वाक्यांशों का प्रयोग, वाक्यों में शब्दों का स्थान, क्रियापदों का चुनाव, वाक्यों अथवा शब्दों की ध्वनि, तथा समुच्चय अर्थात् वाक्य में किस बात पर लेखक विशेष बल देना चाहता है आदि कई बातों को लेकर होती है ।

शैली का उद्देश्य—किन्तु प्रत्येक शैली का अन्तिम उद्देश्य साहित्यगत वस्तु को अधिक से अधिक प्रेषणीय, सवेद्य या प्रभावशाली बनाना होता है । इस बात के लिए यह आवश्यक है कि वह शैली इस प्रकार की हो कि पाठक उसको पढ़ने में प्रवृत्त हो । पाठक की रुचि को आकृष्ट करने की योग्यता शैली की न्यूनतम योग्यता है ।

यह सच है कि यह योग्यता विषयभेद और पाठक की तात्कालिक और स्थायी वृत्तियों के भेद से बाधित होती है । अतः इसके बारे में कुछ निश्चित सिद्धान्त स्थिर नहीं किए जा सकते । इस बात को हमें लेखक पर ही छोड़ देना पड़ता है कि वह देखे कि अमुक वस्तु को किस शैली में व्यक्त करना चाहिए और अमुक वस्तु को किस शैली में ।

विषय भेद आदि को ध्यान में रखकर कतिपय वस्तुओं को हम स्वभावतः ही शैली के आधार पर पाई जाने वाली आकर्षकता की क्लृप्त श्रेणी में रख सकते हैं, जैसे दशनशास्त्र आदि तत्त्वविचार वाले शास्त्रों की शैली । इस प्रकार की शैली के सम्बन्ध में हम समान रूप से रुचिशीलता का आग्रह नहीं कर सकते । इसकी आकर्षकता विशिष्ट पाठक समुदाय में ही पाई जाती है । किन्तु कुछ वस्तुएँ ऐसी होती हैं जिनका अधिकांश में आकर्षक और रुचिग्राहक होना आवश्यक है । इनमें घटना साहित्य का नाम निर्भीकतापूर्वक लिया जा सकता है । कहानों के विषय में यह बात शतांश में लागू होती है ।

कहानी की उत्पत्ति—यदि कहानी के इतिहास पर दृग्गत किया जाय तो प्रतीत होगा कि इसकी योजना एक विशेष उद्देश्य से हुई है । मानव-जीवन के वे तत्व और वे रहस्य जिनके अस्तित्व ने विश्व को एक शाश्वत भूल-भुलैया बना रखा है, उसके हृदय की वे शिव और अशिव वृत्तियाँ जो समाज की व्यवस्था में सहायक अथवा बाधक होती आई हैं, उसके अन्तस्के वे सस्कार जो प्रतिक्षण जीवन का निर्माण या ध्वस करते हैं, फिर भी प्रत्यक्ष नहीं हैं: सक्षेप में जड़ और चेतन जगत् के वास्तविक स्वरूप को बहुत दिनों तक मनुष्य ने अपने आप समझना और उसे अपने अनुभूत और प्राप्त धार्मिक साहित्य में प्रगट करके अपने एक विशेष पिपासा को शान्त करना चाहा । किन्तु उसे ज्ञात हुआ कि अभिव्यक्ति जितना रहस्यमय है उससे कहीं अधिक रहस्यमयी उसकी अभिव्यक्ति हो गई है । वह अपने उद्देश्य में सफल नहीं हो सका । रहस्यमयी होने के कारण यह अभिव्यक्ति उसे नहीं रुची । वह ससार के सामने खुलकर जाना चाहता था । जो वस्तु उसकी अनुभूति में इतनी विशद थी, वही वस्तु उसकी अभिव्यक्ति में उतनी स्पष्ट क्यों नहीं ? जो कुछ भी वह सोचता था, समझता था, जानता था, उसे वह कह नहीं पाता था । उसके दर्शन पर समय-समय पर जैसे कोई ग्रहण लग जाता हो । उसने फिर अपनी अभिव्यक्ति को जीवन के फलक पर आँक कर देखा । उसने पाया कि उसकी अभिव्यक्ति यथार्थ जीवन के दैनिक रूपों से बहुत दूर है, उसमें मस्तिष्क और हृदय का उचित सन्तुलन नहीं है । उसमें विचार हो विचार है, विचार्य नहीं; सिद्धि है, साध्य नहीं ।

अतः अभिव्यक्ति को अधिक प्रभविष्णु बनाने के लिए उसने जीवन के घटना-पक्ष का आश्रय लिया । कथाओं के माध्यम से उसने भावों और विचारों को प्रकट करना आरम्भ किया । और लो, उसे अभूतपूर्व सफलता मिली । उसकी बातों को बालकों और बूढ़ों ने, पुरुषों और महिलाओं ने, पढ़े लिखे और अपढ़ों ने समझा और आकर्षण पाया । यही कहानी का सूत्रपात हुआ ।)

इससे यह स्पष्ट होता है कि जिस उद्देश्य को ले कर साहित्य मात्र की सृष्टि हुई उस उद्देश्य को सबसे सफल सिद्ध करने वाला साहित्य कहानी ही है । अतः आकर्षकता कहानी में कूट-कूट कर भरी होनी चाहिए । रत्नि-भेद और विषय-भेद से उसकी सजीवता में कम से कम, किञ्चित्, शून्यवत् प्रभाव पड़ना चाहिए ।

इस प्रकार कहानी की लोकप्रियता का सारा भार उसकी शैली पर आ पड़ता है । आगे की पंक्तियों में हम देखेंगे कि किस प्रकार शैली उस उत्तर-दायित्व का निर्वाह करती है ।

शैली के भेद—साधारणतया कहानी के सम्बन्ध में हम शैली पर दो

दृष्टियों में विचार करते हैं। एक तो उस पद्धति अथवा प्रणाली की दृष्टि से जिससे कहानी का सम्पूर्ण ऊपरी ढाँचा तैयार होता है, जैसे ऐतिहासिक प्रणाली, डायरी प्रणाली, पत्र प्रणाली आदि। यह विशुद्ध रूप से कहानी के बाह्य आवरण से सम्बन्ध रखता है। इनका विवेचन विस्तार से कहानी के वर्गीकरण वाले प्रकरण में किया जा चुका है। दूसरे, कहानी की कुछ विशेष बातों, जैसे, कहानी का शीर्षक, प्रारम्भिक अंश, अन्त आदि को ले कर। इस प्रकरण में दूसरे वर्ग में आने वाली सभी बातों पर विचार किया जायगा।

कहानी की शैली को विधान भी कहते हैं। कहानी का आकर्षण इसी समय विधान पर ही अवलम्बित रहता है। अतः इसका कहानी के विवेचन में बड़ा महत्त्व है।

**कृत्रिम और स्वाभाविक**—शैली के दो स्थूल भेद किये जा सकते हैं—

(१) कृत्रिम, (२) स्वाभाविक। यों तो सारी शैली बनाई हुई अर्थात् कृत्रिम होती है, किन्तु कुछ शैलियाँ ऐसी होती हैं जिन्हें पढ़ कर आत्मीयता का अनुभव होता है। उसमें आए हुए विवरणों के साथ हम तादात्म्य सा अनुभव करते हैं। इसके विपरीत कुछ शैलियाँ ऐसी होती हैं कि उन्हें पढ़कर उनके रङ्ग-ढङ्ग पर हमें कभी बिस्मय, कभी क्षोभ और कभी अपार उत्साह होता है। पहले प्रकार की शैली को मैंने स्वाभाविक वर्ग में और दूसरे प्रकार की शैली को मैंने कृत्रिम वर्ग में रक्खा है। शैली के प्रकरण में यह विषय महत्त्व का है, अतः इसका विस्तारपूर्वक विवेचन किया जा रहा है।

कहानी में शैली का विचार प्रायः इन बातों को लेकर किया जाता है—

(अ) कहानी के तथ्यगत विवरण, जिन्हें कहानी का घटनात्मक अंश भी कह सकते हैं। (आ) कहानी के कथोपकथन, (इ) कहानी के पात्रों का परिचय जो प्रत्यक्ष हो, अर्थात् जो उनके कार्यकलापों से अथवा वार्तालापों के द्वारा प्रकट न हो, प्रत्युत जिन्हें कहानीकार अपनी ओर से अर्थात् उनका प्रवक्ता बन कर देता हो, तथा (ई) शीर्षक।

(अ) घटनात्मक अंश की कृत्रिमता—शैली की स्वाभाविकता या कृत्रिमता का सब से अधिक स्पष्ट दर्शन हमें कहानी के घटनात्मक अंश में होता है। प्राचीन शैली की जितनी कहानियाँ हैं उनकी शैली सरल, फलतः स्वाभाविक होती थी। इसके उदाहरण हमारे प्राचीन कथा-साहित्य में भरपूर मिलेंगे, जैसे—“अन्तकवन में रक्तमुख नामक एक बन्दर रहता था। उसके निवास स्थान से ठीक नीचे एक ताल था जिसमें लोभमूर्ति नामक एक मगर रहता था। एक दिन मगर को बन्दर का शिकार करने की सूझी।” ये उदाहरण स्वाभाविक

शैली के है। इनमें इस बात पर विचार नहीं किया जाता कि भाषा में प्रसाद-युग है अथवा नहीं, किन्तु इसकी कसौटी यह है कि इनकी गति और अन्विति में कहीं वक्रता तो नहीं है। अधिकांश आधुनिक कहानियों में केवल प्रारम्भिक अंश को छोड़कर इसी शैली का उपयोग होता है। केवल प्रारम्भिक अंश ही में कुछ 'कुटिलता' के दर्शन होते हैं --

‘डाकिए ने मेरे हाथ में एक पत्र पकड़ाया। उसे देख कर मैं कुछ विस्मित सा रह गया क्योंकि उसके लिफाफे की लिखावट मेरे लिए अपरिचित थी। खोल कर देखा, लिखने वाले के हस्ताक्षर अपरिचित थे और पत्र बड़ी शीघ्रता में लिखा गया जान पड़ता था। .....’

जिन व्यक्तियों को आधुनिक कहानियाँ पढ़ने का अभ्यास है उन्हें दक्ष कहानी के प्रारम्भ में कुछ कुटिलता दिखाई न दे, किन्तु यह स्पष्ट है कि इसमें किए गए विवरणों को भूमिका से हमें परिचित नहीं कराया गया और फलतः हमें ये कहानियाँ एक दम पकड़कर जैसे एक ओर ले जाती हैं और हमसे प्राइवेट रूप में जैसे कुछ कहती हैं। इसके विपरीत प्राचीन शैली की कहानियाँ पढ़ते समय प्रायः ऐसा लगता है जैसे हम किसी राजदरबार की घोषणा पढ़ या सुन रहे हों। यही इस नवीन शैली की अनिश्चितता है। एक और उदाहरण—

“विस्फोट की राख उड़ चुकी थी। शहर मृतवत् पड़ा था। मोर होते-होते लोमडियों ने चिल्लाकर कर कहा—हम यहाँ नहीं रहेगी।”

इस उदाहरण में और भी अनिश्चितता है। किन्तु अनिश्चितता शैली की कृत्रिमता की कसौटी नहीं है। आधुनिक कहानियों में प्रारम्भ की प्रणाली सम्पूर्णतः यही है। कहानियों के विकास स्थल की शैली, जैसा कि कहा जा चुका है, अधिकतर स्वाभाविक शैली होती है। कातपय लेखकों की शैली मूलतः कृत्रिम होती है। इसका एक उदाहरण—

“रात हो चुकी थी और चारों ओर निस्तब्धता छाई हुई थी। सूर्य के नगर में जिन्दगियाँ ऊँच रही थी। “सगमरमर के स्तम्भों को जोकि ईश्वर के मन्दिरों की रक्षा कर रहे थे, चन्द्रमा अपनी चाँदी की किरणों से नहला रहा था।”

—( खलील जिब्रान )

“विस्फोट की राख उड़ चुकी थी.....” वाले उदाहरण में भी इस दृष्टि से शैली की कृत्रिमता है कि उसकी वर्णनप्रणाली बिलकुल नवीन है। न तो विस्फोट की राख ही दिखाई देती है जो उड़ चुकी हो, न वही लोमडियों को ही चिल्लाकर कहने की उत्सुकता होती है कि हम यहाँ नहीं रहेगी। जिब्रान



साहब के उक्त उद्धरण की रेखाङ्कित शब्दावली शैली की कृत्रिमता का स्पष्ट संकेत देती है ।

कृत्रिम शैली का एक और स्पष्ट उदाहरण देखिये—( रेखाङ्कित वाक्य सारा कृत्रिम शैली का उदाहरण है । )

“एकाएक रामलाल गाडी ( चलती हुई रेलगाडी ) के कुछ और निकट आकर कूदा । हनु जरा और झुकी कि देखें वह सवार हो गया कि नहीं और निश्चिन्त हो जाय । उसने देखा—

अन्धकार—कुछ डूबता सा—एक टीम—जाँघ और कन्धे में जैसे भीषण आग—फिर एक दूसरे प्रकार का अन्धकार ।

गाडी मानो विवश क्रोध से चिचियाती हुई रुकी कि अनुभूतियों से बँधे हुये एक क्षुद्र चेतन संसार की एक घटना के लिये किसी ने चैन खींचकर इस जड़, निरीह और इसीलिये अडिग शक्ति को क्यों रोक दिया है ।” (अज्ञेय)

शब्द सङ्कलन और शब्द सयोग की नवीनता के अतिरिक्त इस उद्धरण में छोटे से स्थल ही में जो अनेक विभाजक चिह्न ( - ) आये हैं वे सब कृत्रिम शैली का परिचय देते हैं ।

हिन्दी में चण्डीप्रसाद हृदयेश, जयशङ्करप्रसाद और अज्ञेय की कहानियों में भावात्मक अथवा आलङ्कारिक वर्णनों के आधार पर बनी कृत्रिम शैली के उदाहरण भरपूर मिलेंगे ।

आजकल कहानियों में एक और रिवाज चल पड़ा है । वह है वाक्यों के बीच बीच में ..... इस प्रकार के चिह्नों से पद विभाजन करना । यह भी कृत्रिम शैली के अन्तर्गत आता है । इस शैली के अन्तर्गत कभी-कभी वाक्य भी जान बूझकर अधूरे छोड़ दिये जाते हैं जो साधारण बुद्धि में अजीबोगरीब लगते हैं और लालबुझक की पहेलियों जैसे प्रश्नचिह्न बन कर रह जाते हैं । देखिये—

“और मेरे मुँह से निकल गया—हाँ, विमलादेवी, अब तुम अपने नृत्य में जरा दिखलाओ तो सही कि अपने प्रेमी को प्रसन्न करने के लिए उसकी प्राण प्यारी नवभार्या की हत्या विष देकर कैसे की जाती है, कैसे कला के सत्य, शिव और सुन्दर स्वरूप की प्रतिष्ठा के नाम पर यौवन, सौन्दर्य और प्रेम का नित्य नव-नव प्रकारों से नीलाम किया जाता है । और अन्त में प्रतिहिंसा की यथेष्ट पुष्टि न होने पर कैसे विम्टो के गिलास में ..... ।

वाक्य पूरा भी न हो पाया था कि पढ़ने गिलास विमलादेवी के हाथ

से छूटकर सगरसर के फर्श पर गिरकर चूर चूर हो गया. तदनन्तर विमला-  
देवी..... ! यह रक्त और विम्टो और . ....!!”

यह है श्री भगवतीप्रसाद वाजपेयी की 'नर्तकी' का आखिरी वृत्तान्त !  
बिन्दुओं के सतत प्रयोग तथा विभाजन चिन्ह एवं आश्चर्यबोधक चिन्हों को यथा-  
स्थित रखा गया है, बिना किसी हेरफेर के । कहानी का कथानक कुछ भी हो,  
इस 'विम्टो के गिलास में.....' क्या था ( अधिक से अधिक इसमें विष की  
सम्भावना हो सकती है ) और अन्तिम अनुच्छेद में 'विमलादेवी' के बाद का  
विभाजक चिन्ह क्या वास्तव में उसका संसार से विभाजन कर देता है तथा  
रक्त और विम्टो के अतिरिक्त और कौनसी तीसरी वस्तु थी जो पाँच-छः छोटे-  
छोटे ( विपैले ! ) बिन्दुओं में जा समाई है तथा जो प्रस्तुत न रहकर भी इतनी  
भीषण है कि सारी कहानी को लील गई है, ये सब बातें सर्वथा अस्पष्ट हैं ।  
और इस अस्पष्टता का उत्तरदायित्व इन विपैले बिन्दुओं तथा विभाजक चिन्ह  
पर ही है । यह सही है कि कल्पना का प्रयोग यहाँ अबाधित रूप से शताश में  
सत्य ( अर्थात् लेखक के मनोनीत सत्य ) के अनुकूल होगा, यह नहीं कहा जा  
सकता । समस्या और अधिक कठिन हो जाती है जबकि ये बिन्दु कहानी के  
सर्वान्त में प्रयोग किए गए हैं ।

एक और उदाहरण जिसमें इन भयंकर बिन्दुओं के पूर्वापर सम्बन्ध का  
कोई पता नहीं लगता, यह है —

“ढाई रुपये..... वह मोटर का काम जानता है । ..... ”

नसीराबाद रेलवे स्टेशन । काफी धक्कापेल । एक जवान सा छोकरा ।”

—‘शब की छाती’ ( प्रखर )

उसी कहानी में—

“त्रिपोलिया पर पुस्तकालय खुला होगा । ..... ”

पीछे से आवाज आई—भाई साहब, साँगानेर दरवाजा किधर है ?”

यह शैली इतनी असाधारण रूप से संघटित होती है कि इसकी सत्यता  
पर सन्देह होने लगता है और हम यह निष्कर्ष निकालने पर आमादा हो जाते  
हैं कि इसका वास्तव में कुछ भी अर्थ निकलता है या नहीं । कभी-कभी तो यह  
पागल का प्रलाप जान पड़ता है । जब स्थिति यहाँ तक पहुँच जाती है तो इस  
पर विचार करना आवश्यक है और यदि यह स्थिति ‘सत्य’ अर्थात् दोषरहित  
सिद्ध हो तो इसका सिद्धान्ततः प्रतिपादन एवं समर्थन करना चाहिए और यदि  
यह स्थिति दूषित सिद्ध हुई तो इसका सिद्धान्ततः खण्डन और विरोध करना  
चाहिए ताकि हम साहित्य में कूड़ा-करकट न आने दें ।

यह बात सही है कि इस प्रकार की कृत्रिम शैली के दर्शन हमें प्राचीन साहित्य, चाहे वह भारतीय हो चाहे अमरातीय, में कहीं भी नहीं मिलते । उदाहरणार्थ—शेक्सपियर और तुलसीदास ने बिना किसी दुराव-छपाव के या बनाव सजाव के अधिक से अधिक महत्त्वपूर्ण बात सरल से सरल शैली में प्रकट कर दी है । इसके साथ यह भी सही है कि इस नई शैली का बीजारोपण तब हुआ जब हमने इस नए युग में पाश्चात्य देशों की जीवन-प्रणाली की अन्धाधुन्ध नकल करके अपने जीवन-क्रम में फैशनपरस्ती की ओर सदर्प पग बढ़ाया । जीवन की इस कृत्रिमता का प्रभाव साहित्य पर भी अनेक मार्गों द्वारा पड़ा है और शैली की कृत्रिमता इसी प्रभाव का लक्ष्य परिणाम है । इसे साहित्य के अनेक नए फैशनो में से एक फैशन ही समझना चाहिए । यदि सिद्धान्त के नाम पर फैशन का प्रयोग अनुचित हो तो इस शैली का खुला बहिष्कार करना हम सब साहित्य-सेवियों का कर्तव्य हो जाता है । किन्तु यह प्रश्न इतना विवादास्पद है कि इस पर कोई भी निर्णय देना पक्षपात-शून्य नहीं होगा और इस परिस्थिति के प्रति हमें आँख मीच कर रह जाना चाहिए ।

किन्तु इसी प्रश्न का दूसरा पहलू भी है । एक दृष्टि से देखने पर हम इसे हृदय या मन की व्यवस्थित अवस्था का यथातथ्य चित्रण कह कर स्वाभाविक घोषित करने को लालायित होते हैं । मनुष्य के मन में सङ्कल्प-विकल्प का जो ज्वार, भाव विभाव का जो आन्दोलन सतत रूप से चलता रहता है उसके अन्तर्गत कभी-कभी किसी शृङ्खला के दर्शन करना दुर्लभ ही नहीं, असम्भव हो जाता है । मनुष्य एक बात सोचता है और उस पूरी किए बिना ही दूसरी बात पर जा लपकता है । यह क्रम इतना नित्य है कि हम इसकी ओर कभी विचारने का कष्ट नहीं करते । कभी-कभी इस प्रकार अनवरत रूप में आए हुए दो विचार परस्पर घोर असम्बद्ध अथवा एकांगी होते हैं । विचारों अथवा भावों की यही शृङ्खलाहीनता अभिव्यक्ति में आकर कृत्रिम रूप धारण कर लेती है । साहित्यकार को न तो इतना अवकाश है कि दो या अधिक अशृङ्खल विचारों की पृष्ठभूमि का दिग्दर्शन करा के उनमें सम्बन्ध स्थापित करने का प्रयास करे, न उसे ऐसा करना स्वाभाविकता के अनुकूल लग कर चक्का ही है । वह अनावश्यक रूप से अपने कोतूहल का सम्बेदास्पद लोकप्रियता से सौदा नहीं करना चाहता । शैली की कृत्रिमता को जब हम इस पृष्ठभूमि में देखेंगे तो रिक्त स्थानों ( ..... ) की पूर्ति अथवा असम्बद्ध लगने वाले विचारों को सम्बद्धता देने का विचार छोड़ देंगे और हमें शैली कृत्रिम लगते हुए भी यथार्थ जान पड़ेगी ।

इसी प्रकार आलङ्कारिक शैली की कृत्रिमता का परिहार स्वयं अलङ्कार-योजना के मौलिक महत्त्व के सिद्धान्त से हो जाता है ।

यहाँ थोड़ा सा इस बात का स्पष्टीकरण आवश्यक है कि उक्त शैली जिसमें जान बूझकर पहेलियों के रूप में खाली स्थान छोड़ दिए जाते हैं अथवा अमम्बद्ध विचारों का एक साथ रक्खा जाता है, उस शैली से भिन्न है जिसमें वक्ता या पात्र या तो इस कारण बोलना बन्द कर देता है कि दूसरा वक्ता उसके वक्तव्य में बाधा उपस्थित कर देता है या वह स्वयं कुछ सोचकर अपना वक्तव्य या मन्तव्य पूरा रखना नहीं चाहता । यह शैली उससे भी भिन्न है जिसमें असम्बद्ध या अनर्गल विचारों की अभिव्यक्ति इस कारण होती है कि वक्ता सही दिमाग का नहीं है । जहाँ किसी पात्र या वक्ता को वक्तव्य आदि के प्रति उत्तर-दायी बनाये बिना लेखक अपनी ओर से कृत्रिम शैली का उपयोग करता है वहाँ पाठक कदाचित् इतनी सहिष्णुता से तो काम लेंगे ही कि लेखक को किसी मानसिक चिकित्सालय का सम्भाव्य पात्र या अधिकारी घोषित न कर दें । कृत्रिम शैलीकारों के हित में ईश्वर पाठकों को सद्बुद्धि दे ।

(आ) कथोपकथन की कृत्रिमता—जहाँ वार्तालापो के मार्ग से शैली की कृत्रिमता का प्रश्न है, यह प्रश्न इन परिस्थितियों में उत्पन्न हो सकता है—

(१) जहाँ क और ख आपस में बातचीत करते हों, उस समय ख की बात क की बात से निकली हुई न जान पड़े और उसमें कुछ नवीनता या अग्र-सङ्गिकता की झलक दिखाई दे । हिन्दी में जैनेन्द्र की शैली इसी प्रकार की है ।

(२) जहाँ प्रश्नों के उत्तरों के निमित्त जो कुछ कहा गया हो वह उन प्रश्नों के उत्तर जैसा न लगे, यद्यपि उसमें अपेक्षित सूचना उपस्थित हो ।

(३) जहाँ उत्तरों का सम्बन्ध प्रश्नों से बिल्कुल न हो ।

(४) ऐसी भाषा का प्रयोग हो जिसका अधिकारी उसका वक्ता न हो यह दोष अधिकांश वार्तालापो में पाया जाता है । इसमें पात्रों के बौद्धिक स्तर का ध्यान रक्खा जाता है । इसी के अन्तर्गत उस भाषा शैली को भी लेना चाहिये जिसका प्रयोग अमुक वक्ता ऐसी स्थिति में रह कर भी करता है जिसमें उस भाषा शैली का प्रयोग सर्वथा अस्वाभाविक हो, जैसे रणभूमि के मध्य रङ्ग-भूमि का प्रणय प्रसङ्ग । इसके कुछ अपवाद भी हैं जिनके एक सम्पूर्ण उदाहरण स्वरूप प्रेमचन्दजी की 'शतरङ्ग के खिलाड़ी' कहानी का नाम बड़े गौरव के साथ लिया जा सकता है ।

(५) भाषा में अनावश्यक भावुकता अथवा अनावश्यक दार्शनिकता का प्रयोग तथा काव्यमयता का समावेश । इस सम्बन्ध में श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र

ने अपने 'मुक्ति का रहस्य' नाटक की भूमिका में द्विजेन्द्रलालराय के नाटकों के कातिपय अंशों को उद्धृत करके उनमें प्रकट की गई दो पात्रों की परस्पर प्रणय भावना की सर्वथा अस्वाभाविक अभिव्यक्ति की ओर जो प्रकाश डाला है वह दशनीय है।

(इ) चरित्रचित्रण में कृत्रिमता—चरित्रचित्रण के प्रश्न को लेकर शैली की अस्वाभाविकता पर विचार करने योग्य कोई विशेष बात नहीं है। अधिकांश में इसकी कृत्रिमता या तो घटनात्मक अंश की कृत्रिमता से अन्तर्भूत हो जाती है या उससे बिलकुल मिला जुला रहती है। मोटे रूप में इतना अवश्य कह सकते हैं कि यदि लेखक ऐसे चरित्रों का निर्माण करे जो नाम में, व्यवहार में अथवा बोलचाल में अस्वाभाविक रूप से पेश आवें तो उन्हें अस्वाभाविक पात्र कह सकते हैं। ऐसे पात्र अनजान या नोम हकीम लेखकों के हाथों प्रायः बनते हैं। किन्तु उस अवस्था में इन्हें शैली की कृत्रिमता के अन्तर्गत नहीं लिया जायगा। हाँ, जो पात्र स्वाभाविक रूप ही से अस्वाभाविक होते हैं उन्हें यहाँ कृत्रिम कहना कृत्रिम ही होगा।

(ई) शीर्षक की कृत्रिमता—शीर्षक के सम्बन्ध में स्वाभाविकता या कृत्रिमता को लेकर अत्यन्त विस्तार-पूर्वक शीर्षक वाले अंश में विचार किया जा रहा है। यहाँ यह कह देना चाहिए कि जो शीर्षक जितना ही अधिक कृत्रिम होगा वह उतना ही अधिक सफल होगा। यहाँ कृत्रिम शीर्षक को असफल शीर्षक की अवस्थाओं में से किसी के साथ (जिनका विवेचन नीचे किया जा रहा है) मिलाकर या उसके समानार्थक रूप में नहीं देखना चाहिए।

स्वाभाविक शैली—कृत्रिम शैली के अतिरिक्त शेष सभी प्रकार की शैलियाँ स्वाभाविक वर्ग ही में ली जानी चाहिएँ। स्वाभाविक शैली का एक अपूर्व उदाहरण प्रेमचन्द हैं जिनकी सफलता का रहस्य अधिकांश में उनकी शैली की स्वाभाविक सरलता ही है। प्रेमचन्द इस बात का प्रमाण हैं कि शैली सरल होने से ही असफल नहीं हो जाती और कृत्रिम शैली की चाहे जितनी बकालत का जाय, जो अपूर्व प्रभावोत्पादक शाक्त स्वाभाविक शैली में है वह कृत्रिम शैली में नहीं।

शीर्षक का महत्त्व—शैली या टेक्नीक पर विचार करने के प्रकरण में सबसे पहले हम शीर्षक पर आते हैं। यद्यपि ऊपर से देखने पर यह कहानी का बड़ा महत्त्वहीन अंश लगता है, पर निम्न विवेचन से प्रतीत होगा कि कहानी में उसका अपना विशिष्ट स्थान है। सबसे पहले तो यही बात स्पष्ट है कि कहानी के आकर्षण का प्राथमिक आधार यही है। इसी के द्वारा पाठक कहानी के प्रति

आकृष्ट या पराङ्मुख होता है। शीर्षक जितना ही अधिक रोचक होगा, कहानी के प्रति उतने ही लोगो का ध्यान आकृष्ट होगा। इसके विपरीत यदि इसमें कुछ रोचकता नहीं हुई तो अधिक सम्भावना यही है कि पाठक कहानी से किनारा कर जाय। कहानी के शेष तत्त्वों की श्रेष्ठता या अमीष्टता का पाठक पर प्रारम्भ-ही में न कोई प्रभाव ही रहता है न उसका उसे कुछ अभिज्ञान ही। अतः, चूँकि शीर्षक भी लेखक की ही लेखनी से निकला हुआ कहानी का एक अङ्ग है, पाठक उसकी अच्छाई-बुराई को देखकर उसी के अनुरूप कहानी की अच्छाई-बुराई की घोषणा करने को बड़ा उत्सुक होता है। अतः यह स्पष्ट है कि कहानी की सफलता के लिए लेखक को शीर्षक का चुनाव बहुत सोच समझ कर करना चाहिए और उसे अधिक से अधिक आकर्षक बनाने का प्रयास करना चाहिये।

(१) शीर्षक की योग्यताएँ (रसानुकूलता)—शीर्षक को रोचक कैसे बनाया जाय, या रोचक शीर्षक की योजना कैसे की जाय, इसके लिये कहानी-कला-शास्त्र में कोई बँधे बँधाये नियम नहीं हैं। कहानी के रस और उसकी सवेदना के रूप को देखकर कहानीकार को चाहिए कि उनके अनुरूप शीर्षक का चुनाव करे। जैसे, हास्य रस की कहानी का शीर्षक ऐसा ही होना चाहिए जिसे पढ़कर कुछ गुदगुदी हो। इसी प्रकार करुण रस की सवेदना वाली कहानी का शीर्षक ऐसा ही होना चाहिए जिससे करुणा का भाव पुष्ट होता हो। यही बात कहानी के वातावरण के सम्बन्ध में कही जा सकती है। प्राचीन ऐतिहासिक देशकाल की भूमिका वाली कहानी का शीर्षक उस देशकाल की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के अनुरूप होना चाहिए जिससे उसका आभास मिल सके।

(२) मन्तव्य को प्रकट करने की शक्ति—शीर्षक की दूसरी योग्यता यह है कि उसमें कहानी का सारा मन्तव्य एक साथ, अधिक से अधिक प्रभावशाली रूप में तथा समष्टितया प्रकट हो जाना चाहिये। शीर्षक का सारा उत्तरदायित्व उसकी इसी योग्यता में निहित रहता है। यह बात महत्त्वपूर्ण है, अतः इस पर विस्तार से विवेचन करना आवश्यक है।

प्राचीन शैली की कहानियों में शीर्षक अपने इस उत्तरदायित्व को बड़ी सरलता से निभाया करता था। उनमें किसी भी प्रकार की पेचीदगियों के न होने की अवस्था में, विशेष रूप से जिनका सम्बन्ध कथानक से हो, कहानी के नायक के (जो प्रायः एक 'वीर' हुआ करता था) नाम पर अथवा उसकी योग्यता आदि के आधार पर शीर्षक का (यदि कोई हो) चुनाव हो जाता करता था, जैसे, 'वीर राजकुमार', 'खरगोश की चालाकी', 'पद्मसिंह का साहस', 'राजकुमारी का विवाह' आदि। ऐसे शीर्षकों में कहानी के कार्य-व्यापार

का एक अत्यन्त संक्षिप्त विवरण भी आ जाता था जिमसे कि पाठक ग्रथवा श्रोता के मस्तिष्क में कहानी के कथानक को सुग्राह्य करने की उचित भूमिका तैयार हो जाय। ऐसे शीर्षकों का यह भी महत्त्व होता था कि श्रोता और वक्ता दोनों के सन्दर्भ की सुविधा के लिए, अर्थात् समय पर कहानी-विशेष के स्मरण के लिए शीर्षक बड़ा काम आता था। न्यूनाधिक रूप में शीर्षक की यह योग्यता आज तक भी चली आती है और कहानी की जीवनावधि तक कदाचित् चली आती रहेगी।

नई कहानियों के शीर्षक—कहानी की टेक्नीक में यद्यपि आज दिन तक बड़ा परिवर्तन हुआ है, फिर भी शीर्षक की उक्त योग्यता, अर्थात् उसके द्वारा कार्य-व्यापार या कहानी की मूल घटना अथवा प्रधान पात्र के विषय में एक दो शब्दों में आवश्यक जानकारी प्राप्त करना, आज तक चली आती है। शीर्षक की भूमिका में, उसकी सवेदना शक्ति में अवश्य कुछ अन्तर आया है। जैसे कि उसमें बचपन से यौवन आया है। उसके अवयवों का भी सङ्गठन हुआ है, उसके मस्तिष्क का भी। उसका उद्देश्य आज भी वही है—कहानी को एक-दो शब्दों में निचोड़ कर रख देना। कहानी यदि फूलों से भरा सरोवर है तो शीर्षक उन फूलों से तैयार किया हुआ सुवासित इत्र। इसी के द्वारा हम उसके मूल की ओर आकृष्ट होते हैं। यह बात केवल किसी भी आधुनिक कहानी मासिक के एक-दो अङ्कों के शीर्षकों को उठा लेने पर स्पष्ट हो जायगी। यहाँ कुछ शीर्षक दिए जाते हैं; उनकी भूमिका, प्रखर सवेदनीयता तथा प्रभावोत्पादनी शक्ति, तीनों के दर्शन कीजिये।

(१) रेखाएँ और वर्ग, वर्ग और वृत्त ( धर्मयुग ३०-३-५२ )

(२) साए ( मनोहर कहानियाँ, मार्च १९५० )

(३) घरती का चक्र ( वही )

(४) दीवार ( माया, होली विशेषांक, १९४९ )

(५) आत्मा के आँसू ( माया, फरवरी १९५२ ) .

(६) अजन्ता का मिखारी ( माया, जून १९५१ )

(७) हाथों के दाँत ( सुमित्रा, १९५० )

(८) छोर का पछो ( वही )

(९) मृत्यु-राग ( वही )

(१०) दो पंर ( वही )

(११) सुझ्याँ गलत चलती हैं ( वही )

(१२) जब नक्षत्र टूटा ( वही )

इन शीर्षकों की ओर संकेत करने का अग्रिप्राय यही है कि ये अपनी-अपनी कहानी का सम्पूर्ण अंशों में प्रतिनिधित्व तो करते ही हैं, अपितु स्वतन्त्र रूप से भी बड़े विचित्र है और फलतः हमारे आकर्षण के आधार अनायास बन जाते हैं। और चूँकि शीर्षक का विशुद्ध रूप से केवल अपना महत्त्व नहीं के बराबर होता है, अतः इनके द्वारा हम कहानी विशेष को पढ़ने को लुब्ध होते हैं। शीर्षक का अधिकांश काम यही समाप्त हो जाता है।

शीर्षक असफल कब हो जाता है ?—शीर्षक चार-पाँच अवस्थाओं में असफल हो जाता है। सबसे पहले या तो उसमें कोई प्राचीन प्रणाली का अनुसरण हो जैसे 'छोटा राजकुमार'। दूसरे जब वह किसी पात्र का नाम मात्र हो, जैसे 'सुशीला'। तीसरे, उसमें जब किसी अत्यन्त प्रचलित, सुज्ञात अथवा सीधीसादी बात का लाक्षणिकता-विहीन उल्लेख हो, जैसे 'प्रतिज्ञा', 'प्रायश्चित', 'कला का पुरस्कार', 'दो बहनें' आदि। ऐसे शीर्षकों में पाठक पहले ही से कोई धुरी धारणा बना लेता है और कहानी में निम्नकोटित्व का आरोप कर देता है। अधिकांश कहानियों के शीर्षक इसी श्रेणी के होते हैं। चौथे, जब कहानी के प्रारम्भ में ही उसकी पुनरावृत्ति हो या प्रारम्भ अथवा मध्य में उसकी 'सिद्धि' हो जाय, अर्थात् उसका भाव और उस भाव का किसी बात अथवा पात्र के साथ लगाव स्पष्ट हो जाय, जैसे यदि किसी कहानी का शीर्षक 'पागल' है तो कहानी के प्रारम्भ अथवा मध्य में पाठक का परिचय किसी ऐसे व्यक्ति के साथ करा दिया जाय जो पागल हो। सफल शीर्षक की पाँचवी अवस्था वह होती है जब कि कहानी के अन्त तक उसकी सिद्धि न हो। आधुनिक कहानी कला की दृष्टि से चौथी और पाँचवी अवस्थाएँ बड़ी महत्वपूर्ण हैं।

असफलताओं का निराकरण—कुछ विशेष परिस्थितियों में प्रायः इन सभी अयोग्यताओं का परिहार भी सम्भव है। यह परिहार अधिकांश में पाठक की मानसिक स्थिति से ही सम्बन्ध रखता है। यहाँ हम इन शीर्षकों को परिवर्तन करने की बात नहीं करते, अत्युक्त कुछ परिस्थितियों में वर्तमान 'मृत' अथवा 'रुग्ण' शीर्षक ही स्वस्थ व सजीव लगने लगते हैं। वे परिस्थितियाँ कौन-सी हैं ?

प्राचीन शीर्षक—पहली अवस्था में, अर्थात् जब कहानी का शीर्षक प्राचीन पद्धति का आश्रय लिये हो। उसमें रोचकता तब आजाती है जब कहानी का कथानक व उसकी शैली बिल्कुल नवीन ढाँचे की हो, जैसे 'छोटा राजकुमार' शीर्षक कहानी का प्रारम्भ। उदाहरणार्थ, आजकल के किसी बड़े शहर के किसी होटल में गणराज लड़ाते हुये एक मित्र-परिकर के हृदय से किया जाय। शीर्षक



द्वारा अनुमानित वातावरण और कहानी के प्रस्तुत वातावरण में यह जो वैषम्य दिखाई पड़ता है वह कहानी को सजीव बना देता है। श्री जेनेन्द्र की कतिपय कहानियाँ इसी शैली की हैं।

**नाम शीर्षक**—दूसरी अवस्था में परिहार कुछ कठिन पनीत होता है। इसका कारण यह है कि पाठक को आपके किसी पात्र के नाम से कोई मोह नहीं होता। वह न तो उस पात्र से, जिसके नाम का शीर्षक प्रतिनिधित्व करता है, किसी प्रकार परिचित हो जाता है, न केवल शीर्षक उस पात्र की किसी चरित्रगुण विशेषता का उद्घाटन ही कर सकता है। अतः ऐसे शीर्षक सर्वथा आकर्षणहीन होते हैं। विशुद्ध नामों के अतिरिक्त ऐसे शीर्षकों में जब दैवी ही कोई और बात जुड़ी होती है तब भी उनकी नज़ीर दशा होती है। जैसे, 'इब्राहीम की माँ'। हाँ, जब ऐसे नामों का सम्बन्ध किसी ऐतिहासिक अथवा गौणिक पात्रों से होता है तब ये शीर्षक अवश्य हमारे काल्पनिक आकर्षण के केन्द्र बन जाते हैं। इसका स्पष्ट कारण यह है कि हमारे सम्कार अनेक अतीत इतिहास से विशेषतया जुड़े रहते हैं और उससे सम्बन्ध रखने वाली किसी बात का पुनर्स्मरण करके हमारी कल्पना को सचिकर भोजन मिलता है। कभी-कभी जब पात्र विशेष अनुभूतियों का उत्पादक हो तब भी नाम शीर्षकों की असफलता का परिहार हो जाता है। जैसे 'लबडघोघो'। इस शीर्षक से पाठक के हृदय में हास्य और विस्मय जनित एक विशेष प्रकार की गुदगुदी होती है जो कहानी को आकर्षक बना देती है। व्यक्तिवाचक सज्ञाओं के अतिरिक्त जातिवाचक सज्ञाओं का बोध कराने वाले भी ऐसे शीर्षक कभी-कभी देखे जाते हैं जो सफल होते हैं, जैसे, 'देवदासी'। इसके अतिरिक्त श्लेषार्थी नाम शीर्षक पूर्णरूप से असफल नहीं होते, जैसे, 'शान्ति'। यह कहानी की नायिका का भी नाम है और कहानी की कथावस्तु का परिणाम सूचित करने वाली भाववाचक सज्ञा का भी।

**अत्यन्त सरल शीर्षक**—तीसरी अवस्था, अर्थात् लाक्षणिकता विहीन सीधी-सादी जातिवाचक अथवा भाववाचक सज्ञाओं के प्रयोग का परिहार तब सम्भव है जब कहानी की कथा में उनकी 'सिद्धि' कुछ भगिमा लिए हो। दूसरे शब्दों में, शीर्षक से जो साधारण अर्थ निकलता हो उसका उसी रूप में कहानी में उपयोग न हो, बल्कि उसी से मिलता जुलता कोई विचित्र अर्थ निकलता हो। व्यङ्ग्य-शीर्षकों का महत्त्व इसी दृष्टि से होता है। श्री जेनेन्द्र की 'मौत के बाद' कहानी की सफलता इसी बात पर निर्भर है। देखने की बात यह है कि ऐसी कहानियों में शीर्षक का महत्त्व सबसे अधिक होता है। पाठक

सांस रोककर उस शीर्षक की सिद्धि की प्रतीक्षा करता है जबकि कहानी के अन्त में उसके अनुमान से सर्वथा भिन्न किसी और ही अर्थ की निष्पत्ति अकस्मात् हो जाती है। प्रत्यम्बतः दोषयुक्त शीर्षको को कोटि में आने वाले ऐसे ही शीर्षक अच्छी कहानियों के प्राण होते हैं। जहाँ अच्छी कहानियों में योग्य शीर्षक (जिनकी श्रेणी का संकेत ऊपर किया गया है) नहीं मिलते, या अधिक सचाई यह कि कहानीकार वैसे शीर्षको के निर्वाचन में अपना समय नष्ट नहीं करता, वहाँ ऐसे ही अयोग्य प्रतीत होने वाले शीर्षको का प्रयोग होता है, बहुत अधिक मात्रा में कदाचित् आशातीत रूप में और सफल। कहानी की शैली के आलोचकों को यह बात सदैव ध्यान में रखनी चाहिए।

पूर्वसिद्ध शीर्षक—शीर्षक की अयोग्यता की चौथी अवस्था वह है जिस में उसकी सिद्धि कहानी के प्रारम्भ ही में अथवा उसके मध्य में हो जाय। पहली और तीसरी अवस्थाओं के समान इसका सम्बन्ध भी केवल शीर्षक से नहीं होता, प्रत्युत उसकी योग्यता अथवा अयोग्यता पर निर्णय देने से पहले आलोचक पाठक में ईषत् धैर्य का आरोप कर देता है ताकि वह कहानी को पढ़कर शीर्षक की श्रेष्ठता आदि पर अपनी सम्मति दे। अस्वाभाविक होते हुए भी यह अवस्था सर्वथा अप्राप्य नहीं होती। इसी से इसका विवेचन यहाँ किया जा रहा है। किन्तु कुछ अंशों में यह चौथी अवस्था पहली अवस्था और तीसरी अवस्था के बिल्कुल विपरीत नहीं तो मदा असंगत अवश्य नहीं पड़ती। क्योंकि परिहार का प्रश्न उत्पन्न होने से पहले ही उन अवस्थाओं में शीर्षक प्रारम्भ में असफल कहा जा सकता है, परिहार के बाद चाहे वह अवस्था न रहे। चौथी अवस्था में शीर्षक स्वयं चाहे जितना रोचक हो, और तदर्थेण सफल प्रतीत होता हो, यदि उसकी सिद्धि कहानी के बीच में कहीं हो जाती है तो उसकी सफलता पर तुष्टारापात हो जाता है। परिहार का प्रश्न तब कहीं जाकर उत्पन्न होता है। यदि शीर्षक स्वयं रोचक नहीं हुआ तो समस्या और भी विकट हो जाती है।

इस अवस्था का परिहार भी सामान्यतः अत्यन्त कठोर और असाधारण अवस्था में हो सम्भव है, क्योंकि शीर्षक की योजना का एक मूल उपादान लक्षण यह है कि उसका आकर्षण कहानी के अन्त तक बना रहना चाहिये। इसी बात पर अधिकांश अंशों में कहानी भर का आकर्षण रहता है। अतः घटना आदि से सम्बन्ध रखने वाले जिस उद्देश्य को लेकर कहानी का शीर्षक खड़ा होता है, वह उद्देश्य यदि कहानी समाप्त होने से पूर्व ही पूरा हो जाता है तो शीर्षक की अपूर्णता वट से प्रकट हो जाती है। अच्छे कहानीकार ऐसी अवस्था को न आने देने के प्रति सदैव सज्ज रहते हैं।

इसका एक उपाय यह भी है कि प्रत्यक्षतः ऐसा भले ही लगे कि शीर्षक की सिद्धि कहानी के मध्यान्तर ही में हो गई हो, किन्तु वास्तव में ऐसा न हो। इसके लिये बड़े कौशल की अपेक्षा होती है। शीर्षक का चुनाव ऐसी रीति से किया जाता है कि उसमें कल्पना की अधिक से अधिक गुञ्जायन हो और शीर्षक साधारण से साधारण भाव, वस्तु अथवा पात्र आदि का द्योतक हो, ताकि उसे लेकर पाठक के पास नियमित विचारप्रणाली के लिये कम से कम अवकाश हो।

यह अवस्था तीसरी अवस्था के परिहार से कुछ मिलती सी है। अन्तर इतना ही है कि तीसरी अवस्था में एक लाक्षणिक चमत्कार पाया जाता है जो इसमें नहीं पाया जाता। उदाहरण के लिये, "पागल" शीर्षक को लें। इस शीर्षक वाली किसी कहानी का एक पात्र (नायक हो तो कोई आपत्ति नहीं) ऐसा चित्रित किया जाय कि वह पागल प्रतीत हो, उसके व्यवहारो आदि से यह बात पुष्ट की जाय और पाठक के मन में शीर्षक की योग्यता की बात जमने दो जाय। (यह एक सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है जिसका हम उल्लेख कर रहे हैं।) एक ओर पाठक इस प्रकार के शीर्षक के सम्बन्ध में कोई कौतूहल की सामग्री न देख कर निराश होगा, और दूसरी ओर उस पागल से सम्बन्ध रखने वाली मूल घटना का पर्यवसान कैसे और कहाँ होता है, तथा उस घटना के द्वारा वह पागल किस प्रकार प्रभावित होता है, इस प्रातःक्रियात्मक जिज्ञासा के कारण उसका आकर्षण कहानी में जीवित रहता है। इस प्रकार यह तो स्पष्ट है कि सहृदय पाठक एकदम शीर्षक को सिद्धि देख कर ही कहानी के पढ़ने के लाभ को नहीं खो बैठता, प्रत्युत अन्य लोभों के वश उसे आद्यन्त पढ़ने को उत्सुक रहता है। मुडाव का स्थल वहाँ आता है जब कहानीकार अन्त में या अन्त के कुछ समीप यह सकेत सिद्ध अथवा प्रकट करदे कि जिस नायक को हम अभी तक पागल मानते आये हैं, वह पागल नहीं, बल्कि या तो उसमें पागलपन का आरोप है या उसको पागल मानने वाला शेष जगत पागल है। तभी शीर्षक की अयोग्यता की चौथी अवस्था का परिहार हो जाता है।

चरित्रप्रधान कहानियों में यह परिहार केवल पाठक को उक्त 'साधारण' अवस्थाओं में रखने के ही द्वारा सिद्ध हो सकता है। — (उदा० खजांचीबाबू)

असिद्ध शीर्षक—अयोग्यता की पाँचवी अवस्था का परिहार भी आख्यायिका के विधान को दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। हास्यरूप में लें तो इस अवस्था को "जन्म से अन्धे, नाम नयनसुख" वाले मुहावरे से प्रकट किया जा सकता है। जिस शीर्षक की सार्थकता कहानी भर में कही भी नहीं प्रतीत होती हो उसके

प्रयोग का क्या अर्थ ? ऐसे शीर्षक से तो शीर्षक का न होना ही अच्छा । यदि किसी ऐसी अवस्था की कल्पना की जा सकती है तो यह बात विवादमुक्त है कि ऐसा शीर्षक पाँचों प्रकारों के शीर्षकों में सबसे अधिक असफल होता है । और यदि ऊपर से दीखने पर शीर्षक अत्यन्त रमणीय हो और उसकी सिद्धि कहानी भर में न हो तो स्थिति अत्यन्त दयनीय हो जाती है । और लेखक को “काटो तो खून नहीं” वाली अवस्था को प्राप्त होना पड़ता है ।

इसी से मिलती अवस्था बड़ होती है जिसमें शीर्षक की सिद्धि अपूर्ण रूप से हो, अर्थात् शीर्षक से जितना भाव प्रकट होता है उतना सब भाव कहानी में रूपान्तर में घटित न होता हो । दूसरे शब्दों में, जब कि शीर्षक की सवेदना कहानी की सवेदना से अधिक बलवती हो ।

यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो प्रतीत होगा कि ऐसे असिद्ध शीर्षकों की योजना कहानी कला के विधान से अनभिज्ञ, अनुभवहीन, आवश्यकता से अधिक उत्साही, भावुक नवयुवकों ( जिनमें नवयुवतियाँ भी शामिल हैं ) के हाथों होती हैं जो प्रयोगवाद के कुत्सित रूप में विश्वास रखते हैं । और बात-बात में उसका आश्रय लेते रहते हैं । जो महानुभाव कहानी लिखने से पूर्व ही शीर्षक की उचित व्यवस्था कर लेते हैं, उन्हें भी कभी-कभी इसी आलोचना का शिकार होना पड़ता है ।

पूर्णता की दृष्टि से असफल शीर्षकों को पाँचवी दशा ( सम्पूर्ण कहानी भर में उसके घटित न होने की दशा ) की गणना अवश्य कर दी गई है, किन्तु वास्तव में ऐसी अवस्था देखी बहुत कम जाती है । शीर्षक का अर्थ हो यही होता है कि कहानी भर में प्राप्त होने वाली घटना को एक-दो शब्दों में गुम्फित कर दिया जाय और उसका उद्देश्य पाठक के लिए उन एक-दो शब्दों में कहानी की रूपरेखा उपस्थित कर देना होता है । प्रत्येक कहानी-लेखक को इस तथ्य का ज्ञान रहता है और वह इस ज्ञान का उचित रूप से उपयोग भी करता है । अतः सम्पूर्ण रूप में पाँचवी अवस्था के लिए प्रायः अवकाश नहीं होता । हाँ, कभी-कभी ऐसा अवश्य होता है कि शीर्षक इतना ‘कुटिल’ होता है कि उससे कहानी का भाव भट से प्रकट नहीं होता । कभी-कभी कहानी को पढ़ चुकने पर भी शीर्षक की सार्थकता समझ में नहीं आती । ऐसे शीर्षक, जो प्रायः रूपक प्रणाली को लेकर चलते हैं प्रायः एक विशेष भावभूमि से नियोजित होते हैं और सामान्य अर्थ स्तर से ऊँचे होते हैं । ‘जोक’, ‘गिरगिट’, ‘हाथी के दाँत’, ‘साए’ आदि शीर्षक इसी कोटि में आते हैं । प्रचलित प्रसङ्ग की भाषा में उनका भावानुवाद कर देना ही उक्त पाँचवी अवस्था का परिहार है ।

शीर्षको का वर्गीकरण—कहानी के शीर्षको को तीन-चार स्थूल भागों में विभाजित किया जा सकता है—(१) वस्तु के अनुसार, (२) रचना के अनुसार, (३) कौतूहल उत्पन्न करने की शक्ति के अनुसार और (४) कहानी में शीर्षक कहाँ घटित होता है इस दृष्टि से।

(१) जहाँ तक वस्तु का सम्बन्ध है इसका निर्देशन बड़ी सरलता से हो सकता है। शीर्षक या तो मुख्य पात्र के नाम पर या कहानी के प्रधान विषय, भाव अथवा रस के आधार पर या कहानी की प्रधान घटना का चित्रण करते हुए रखा जा सकता है। पहिले का उदाहरण 'सुखदा', दूसरे का उदाहरण 'बुढ़ापा', तीसरे का 'गृह-दाह', 'आंधी', 'ईदगाह', 'स्वर्ग का खण्डहर' आदि है। इसी प्रकार काल ( वर्ष, मास या दिन ) के आधार पर भी शीर्षक की नियुक्ति हो सकती है। यह वर्गीकरण अत्यन्त प्रचलित है, और एक दृष्टि से महत्वपूर्ण भी है। इसा के आधार पर विशेष रूप से कहानी में पाठक का आकर्षण स्थापित होता है।

(२) रचना अथवा निर्माण की दृष्टि से शीर्षक का नियोजन बहुत महत्वपूर्ण नहीं है फिर भा पूर्णता का दृष्टि से इसका विवेचन आवश्यक है। जहाँ वस्तु का सम्बन्ध शीर्षक का आत्मा से होता है, वहाँ रचना का सम्बन्ध उसके ऊपरी ढाँचे से है। इसके चार-पाँच उपवर्ग हो सकते हैं—(अ) शीर्षक एक-दो शब्दों में हो अथवा एक सम्पूर्ण वाक्य में। दोनों प्रकार के उदाहरण कहानी में देखने को मिलते हैं। दूसरी श्रेणी के उदाहरणों में "दुसवा कासे कहीं मोरी सजनी" और "यह किसका तसवीर है ?" गिनाये जा सकते हैं। पहिले प्रकार के शीर्षको में आकर्षण किस बात में निहित रहता है और उसकी क्या कमियाँ होती हैं इसका विवेचन ऊपर की पाक्तियों में हो चुका है। वाक्य शीर्षको का आकर्षण स्वाभाविक होता है। उसको व्यवस्था कुछ भङ्गिमा लिए हुए होती है। हमारे प्राचीन साहित्य में इसका उदाहरण नहीं मिलता। इसका प्रचार इतर-साहित्य के सयोग से हुआ है। कदाचित यह हमारे यहाँ उद्गु या अंग्रेजी साहित्य की डेन है।

(आ) कभी-कभी शीर्षक कुछ विशेष शब्द भेदों (parts of speech) के आधार पर होते हैं। जैसे शीर्षक में केवल एक प्रश्नवाचक चिह्न मात्र रहता है। इस प्रकार के शीर्षको की योजना का आधार यही है कि भावों को कम से कम भाषा में व्यक्त किया जाय और इस प्रकार ये स्वयं कहानी की योजना के उद्देश्य के अनुरूप होते हैं। भाषान्वय करने पर ये शीर्षक अन्य शीर्षकों की

अधिक परस्पर अतद्धत पदों को एक साथ रख दिया जाता है। एवं इनका निर्माण प्रायः एक से अधिक शब्दों से होता है।

(ग्रा) अपरिचित या अस्वाभाविक शीर्षक, जैसे 'नाई श्रमजीवी सङ्घ', 'आत्महत्या-निवारक सङ्घ', 'महिला पुलिस' आदि।

(इ) वाक्यों वाले शीर्षक, जैसे 'मुगलों ने सल्तनत बरखा दी'।

(ई) एक शब्द वाले शीर्षक, जिनमें भाव प्रबलता की मात्रा अन्य शीर्षकों की अपेक्षा अधिक हो, जैसे 'छाँखे', 'परम्परा', 'मीत', 'राख', 'बिरली' आदि।

(उ) व्यंग्य भलकाने वाले शीर्षक, जैसे 'खुदा की याद', 'आशीर्वाद', 'वैद्य शिरोमणि' आदि।

शीर्षक में कौतूहल की अवस्थिति किस प्रकार हो इसका विवेचन करना कुछ कठिन है क्योंकि इसके लिए कहानी साहित्य में कोई बंधे बंधाए नियम नहीं है। शैली के सम्बन्ध में कहा जा चुका है कि कुछ विशेष शब्दों के परस्पर संयोग अथवा सङ्घटन से लेख आदि में चमत्कार आ जाता है। इसी सिद्धान्त का उपयोग यहाँ भी करना चाहिए। इस सम्बन्ध में केवल एक या दो बातें कही जा सकती हैं। शैली में रोचकता तभी आती है जब उसमें कुछ नवीनता हो। इसी प्रकार साधारण अर्थ वाले शब्दों का प्रयोग केवल उन्हीं अर्थों में न किया जा कर किन्हीं अन्य अर्थों में किया जाय तब भी शैली आकर्षक हो जायगी। प्रतीकों की बात भी ऊपर कही जा चुकी है।

(४) शीर्षक के भेद का चौथा आधार उसकी कहानी में कहा सिद्धि होती है यह बात है। शीर्षक या तो कहानी के प्रारम्भ में अथवा कही उसके मध्य में और कही कहानी के अन्त में घटित होता है। इनमें पिछली अवस्था अधिक देखने में आती है। इस दृष्टि से शीर्षकों को आदि शीर्षक, मध्यशीर्षक या अन्त-शीर्षक की संज्ञा दी जा सकती है। इसका अर्थ यह नहीं कि उन शीर्षकों का सम्बन्ध केवल कहानी के आदि, मध्य या अन्त ही से होता है। इसके विपरीत यदि इस बात का ज्ञान पाठक को हो कि शीर्षक कहानी के किस स्थान पर घटित होता है तो उसकी कहानी के प्रति धारणा कुछ निर्दिष्ट हो जाती है।

अन्तशीर्षकों का कुछ दिन पूर्व एक विशेष प्रयोग देखने में आया था। निम्न स्तर की कहानियों में यह प्रयोग आज भाँकदाचित्त चलता है। वह प्रयोग है—कहानी की समाप्ति के अवसर पर शीर्षक को उल्लिखित कर दिया जाय। प्रेमचन्दजी की अधिकांश कहानियाँ इसकी अपवाद नहीं हैं। 'बड़े घर की बेटों' शीर्षक कहानी का अन्तिम अंश इस प्रकार है—

“गाँव में जिसने यह वृत्तांत सुना उसी ने इन शब्दों में आनन्दी की उदारता को सराहा—“बड़े घर की लैडियाँ ऐसी ही होती हैं।”

कहानी का पारांश तो प्रायः कहानी के प्रश्न में आ हो जाया करता है, इस सब घटनाचक्र को लेखक जो भास देना है उसे मार्मिक घोषित करने की प्रवृत्ति इस प्रक्रिया के मूल में काम करती हुई दिखाई देती है। यह ऐसी ही बात है जैसे शेर को मार कर शहर में आने वाला शिकारी सबसे इस बात को कहे कि मैं शेर को मार कर आया हूँ। यद्यपि भरा हुआ शेर वह साथ ही में लाता है। शीर्षक कहानी में कहीं न कहीं घटित हो जाय, यही पर्याप्त है, उसके विषय में यह कहने की क्या आवश्यकता है कि “लो, यह घटित हो गया। देखिए हमारी करामात। हम कोई फालतू के शीर्षक थोड़े हो रखते हैं।” अच्छे कहानीकार जब इस बात के महत्व को समझने लगे हैं कि एक बात को दो बार तो लिखने की आवश्यकता है ही नहीं, अपितु वह कहानी-कथा और उसके शक्ति पाठकों की कौतूहलवृत्ति तथा संवेदनशीलता के प्रति घोर अपराध है।

अन्य साहित्यों के शीर्षक—शीर्षक के विषय में कदाचित् एक ही बात पर विचार करना शेष रह गया है। कहानी के शीर्षकों में व अन्य साहित्य-विधाओं जैसे निबन्ध, कविता, उपन्यास, आत्मकथा आदि के शीर्षकों में क्या किसी प्रकार का वैधानिक अथवा शैलीगत भेद है और यदि है तो किस प्रकार? प्रश्न कुछ नया सा है। नागन के ही कारण इसमें कुछ स्पष्टतापन भी है, किन्तु यह प्रश्न महत्वहीन नहीं, क्योंकि हमें कहानी के पूर्ण रूप को समझने में हमें सहायता मिलती है।

प्रश्न के उत्तर के लिए इसे दो भागों में विभक्त कर लेना सुविधाजनक होगा। एक तो ऐसे साहित्य जिनका कहानी से कुछ निकट सम्बन्ध हो, चाहे यह सम्बन्ध शैली (कथा आदि विषयक हो, या वृत्ति अथवा विस्तार विषयक (देखिए कहानी के वर्गीकरण वाला प्रकरण) दूसरी ओर ऐसे साहित्य को ले लेना चाहिए जिसका कहानी से अधिक अथवा कम सम्बन्ध हो। पहले वर्ग के साहित्य में उपन्यास, निबन्ध, एकांकी नाटक व मुक्तक काव्य आते हैं। दूसरे वर्ग के साहित्य में महाकाव्य, खण्डकाव्य, आत्मकथाएँ आदि हैं। इस वर्गीकरण का अर्थ यह होगा कि ऐसा साहित्य जिसका कहानी से निकट सम्बन्ध है कहानी के ढाँचे के ही शीर्षक का चुनाव करता है, दूसरी ओर वह साहित्य जिसका कहानी के साथ कोई सीधा सम्बन्ध न हो, शीर्षक के चुनाव में उन्हीं बातों का ध्यान नहीं रखता जिनका ध्यान कहानी रखती है। इस सिद्धान्त की परीक्षा करते समय इस बात से प्रभावित नहीं होना चाहिए कि जिस प्रकार कहानी का

शीर्षक उसकी वस्तु की ही अभिव्यक्ति एवं उसका प्रतिनिधित्व करती है, ठीक उसी प्रकार अन्य साहित्यों के शीर्षक भी। यह बात अवश्य दोनों में समान है; पर दोनों की अभिव्यक्ति की प्रणालियों में जमीन आसमान का अन्तर है। जैसे, कथातत्व-साहित्य में तथा अश्वत्तिपरक साहित्य में शीर्षकों में जिस भंगिमा व लाक्षणिकता को अवकाश है वह वर्णनात्मक अथवा सम्पूर्ण वृत्तिपरक साहित्य के शीर्षकों में नहीं। आत्मकथाओं, महाकाव्यों के शीर्षक प्रायः सीधेसादे और अरोचक होते हैं। केवल शीर्षक द्वारा साहित्य विशेष में आकर्षण उत्पन्न करने की परम्परा ऐसे साहित्यों की नहीं है। इसका कारण यह है कि ऐसे साहित्य स्वयं अपने आप में इतने विशद व महत्वपूर्ण होते हैं कि उनके लिए शीर्षकों का कोई विशेष महत्व नहीं होता। इसके विपरीत कथा साहित्य में चाहे वह बड़ा हो चाहे छोटा, उपन्यास हो अथवा कहानी, उसमें रोचकता का अपरिहार्य स्थान है; शीर्षक पहला सोपान है जिससे उस रोचकता की प्राप्ति की जा सकती है। अश्वत्तिपरक साहित्य में, जिसका विस्तार बहुत कम होता है, उसके प्रत्येक उद्धारण का ध्येयित और सामूहिक महत्व होता है और जब तक उसका शेष विशेष लाक्षणिकता लिए हुए न हो, उसके सम्पूर्ण महत्व की व्यापकता में काफी कमी आ जाती है।

यह तो हुई सामान्य बात। इसके अतिरिक्त शीर्षक की दृष्टि से कहानी का उन्ही साहित्यों से कथा अन्तर है जो कहानी के अपेक्षाकृत निकट होते हैं इस पर विचार कर लेना चाहिये। उपन्यासों के शीर्षक प्रायः कहानियों के शीर्षकों के अनुरूप ही होते हैं, पर कहानियों में सक्षिप्तता के फलस्वरूप उसके शीर्षकों में विदग्धता एवं सम्प्रेषणीयता की मात्रा कुछ अधिक होती है। हाँ, आजकल की प्रयोगवादी शैली के अन्तर्गत उपन्यासों के शीर्षक भी कुछ अजीब लाक्षणिकता लिए हुए दिखाई पड़ते हैं, जैसे, प्रेत और छाया ( इलाचन्द्र जोशी ), दिन के तारे ( नरोत्तम नागर ), टेढ़े मेढ़े रास्ते ( मगबतीचरण वर्मा ), गिरती दीवारें ( उपेन्द्रनाथ अशक ), नदी के द्वीप ( अज्ञेय ) आदि। प्रयोगवाद के अतिरिक्त उपन्यासों की सापेक्षिक लम्बी जीवनावधि व उनका विस्तृत अनुशीलन क्षेत्र उनके टेकनीक में स्थायित्व लाने का विशेष कारण है जिसमें वचन-वक्रता का सहयोग निश्चित है। यह कहना अनावश्यक होगा कि हिन्दी में प्रयोगवाद की यह नई लाक्षणिकता छायावाद की लाक्षणिकता से पर्याप्त अंशों में प्रभावित है। किन्तु इतना होते हुए भी ये सभी उदाहरण आज की परिस्थितियों में भी अपवाद-स्वरूप ही माने जाने चाहिए और कहानी के शीर्षकों की लाक्षणिकता



उपन्यासों की अपेक्षा निबिन्दा रूप से अधिक है। इसके अतिरिक्त उपन्यासों में कुछ ऐसे विशेष प्रकार के शीर्षकों का उपयोग अच्छा नहीं लगता जो कहानी में आसानी से खप सकते हैं, जैसे, प्रश्नवाचक चिन्ह, सख्याओं के अथवा विदेशी भाषा के शीर्षक।

पूरे नाटकों के शीर्षकों के विषय में भी प्रायः वही बात कही जा सकती है जो उपन्यासों के शीर्षकों के विषय में।

एकाङ्की नाटकों के शीर्षकों का चुनाव कहानी के शीर्षकों के चुनाव के आधार पर सुरक्षितता से हो सकता है।

निबन्ध में यद्यपि कथातत्त्व का अभाव होता है, किन्तु उसकी अंशवृत्ति-परकता कहानी का भी एक गुण है जिससे कि उसके शीर्षक का चुनाव भी करीब-करीब कहानी के अनुरूप होता है। किन्तु दोनों में जो स्पष्ट और विशाल अन्तर है वह यह कि कहानी का शीर्षक अधिक से अधिक रहस्यमय होता है, जब कि निबन्ध का शीर्षक अधिक से अधिक स्पष्ट। यह अन्तर कथातत्त्व के क्रमशः अस्तित्व और अभाव का परिणाम है। इसी के फलस्वरूप सिद्धिपक्ष में निबन्ध का शीर्षक शुक्लपक्ष के चन्द्रमा की भाँति धीरे-धीरे विकसित होता है और पूर्णिमा तक ( अर्थात् अन्त तक ) सम्पूर्ण कालमय हो जाता है, जबकि कहानी के शीर्षक का प्रायः ज्वालाधुली के विस्फोट की भाँति आकस्मिक रूप से उद्घाटन होता है।

मुक्तक काव्य का शीर्षक भी कथातत्त्व के अभाव में कहानी के शीर्षक से कई रीतियों में भिन्न होता है। हाँ, काव्य का निकटतम रूप होने के कारण उसमें लाक्षणिकता का सन्निवेश विशेष रूप से हो सकता है। कहानी इस सम्बन्ध में निश्चय ही पीछे रहेगी। कथातत्त्व के अभाव में निबन्ध आदि की भाँति इसमें भी कौतूहल को कोई स्थान नहीं है।

कहानी का प्रारम्भिक स्थल—शीर्षक के बाद कहानी का मूल भाग प्रारम्भ होता है। इस मूल भाग का प्रारम्भिक अंश कहानी कला की दृष्टि से दृढ़ महत्त्वपूर्ण है। कहानी में आकर्षकता लाने की दृष्टि से शीर्षक के बाद इसी की गणना होती है। शीर्षक की रोचकता यहाँ आकर कुछ विस्तृत रूप धारण कर लेती है और इस प्रक्रिया में कदाचित् अधिक सूक्ष्म हो जाय तो आश्चर्य नहीं। किन्तु किसी भी अवस्था में कहानी के प्रारम्भिक अंश में रोचकता का सर्वथा अभाव कहानी-कला के प्रति एक भारी व अक्षम्य अपराध है। इसके विपरीत इस अंश में उतनी ही रोचकता होनी चाहिए जितनी कि शीर्षक में। और इन कहानियों में जिनमें शीर्षक कुछ निर्बल या कम रोचक होता है, कहानी

के आरम्भ का प्रायः नब्बे प्रतिशत उत्तरदायित्व उसके श्रीगणेश के स्थल पर ही प्रा पड़ता है ।

प्रारम्भिक अंश की सीमाएँ—यह बात सर्वमान्य है कि कहानी का प्रारम्भ सुव्यवस्थित होना चाहिए<sup>१</sup> । क्योंकि *well begun is half-done*. किन्तु कहानी के कितने अंश को उसका 'प्रारम्भ' मानें, इस पर मतभेद हो सकता है । शास्त्रीय दृष्टि से इसकी विवेचना करना भी कठिन है ।

ऐसा लगता है कि केवल व्यावहारिक सुविधा को देखते हुए कहानी की 'प्रारम्भिक पाँच दस पक्तियाँ' ही कदाचित् इस जाँच के लिए पर्याप्त हैं । यह स्पष्ट है कि शीर्षक के बाद पाठक जिस बात से प्रभावित होता है वह कहानी की आरम्भिक पाँच दस पक्तियाँ ही हैं । वह इन्हीं ५-१० पक्तियों को देखकर ही कहानी की ओर आकृष्ट अथवा अनाकृष्ट होगा । इतना तो हम मानकर चलते हैं कि वह इतना अर्थयुक्त नहीं है कि जब उसने कहानी पढ़ने का विचार कर लिया हो तो वह केवल इसीलिए कि उसकी पहली एक पक्ति उसके लिए रस हो । वह उस कहानी से किनारा कर जाय । वह आरम्भ की चार पाँच पक्तियाँ तो पढ़ेगा ही । कहानी के स्टैण्डर्ड आदि की परीक्षा करने के लिए इतना तो आवश्यक है ही ( और यह भी सही है कि इन पाँच-दस पक्तियों की सीमा लिखाई या छपाई की कृपा पर अवलम्बित है । किसी के प्रारम्भ में छापते समय कोई चित्र दे दिया जाय और एक पक्ति में ३-४ शब्द ही आवें तो उस सीमा तक प्रारम्भ की पाँच दस पक्तियों को अधिक बढ़ाया जा सकता है । )

विशेष दशाएँ—इसके साथ ही एक दो अवस्थाएँ ऐसी होती हैं जिनमें कहानी के प्रति पाठक की रुचि का निर्धारण केवल उसके पहले एक दो वाक्यों को देखकर हो सकता है । जैसे, आज का पाठक इस प्रकार की प्रारम्भ की हुई कहानी को बिना किसी सोच विचार के छोड़ देगा । "एक था राजा । उसके सात पुत्र थे और एक कन्या । कन्या जब विवाह के योग्य हुई तो राजा ने अपने पुत्रों को देश देशान्तरो में बर दूँडने के लिए भेजा ।" इसका कारण यह है कि ऐसे प्रारम्भों से सारी कहानी की गतिविधि उसके उद्देश्य आदि का तत्काल आभास हो जाता है जो घटनात्मक साहित्य के आधारभूत सिद्धान्तों के प्रतिकूल है । शाश्वत कुतूहल ही कहानी का लक्ष्य होना चाहिए और जो कहानी अपने किसी भी उपकरण द्वारा इस कुतूहल से जितनी अधिक दूर जायगी वह कहानी उतनी ही अधिक असफल होगी । अच्छी कहानियों में मैं उन्हें मानता हूँ । जिनमें

<sup>१</sup> The short story must have a well-knit beginning.  
E. A. Poe.

‘रस्सी जल गई पर एँठ न गई’ वाली कहावत चरितार्थ होती हो। अर्थात् कहानी के समाप्त होने के पश्चात् भी पाठक कुछ सोचता रह जाय। और जो कहानियाँ प्रारम्भ ही में कोई ऐसा वातावरण उपस्थित कर देती हैं जिनके प्रति पाठक के पूर्वाग्रहीत होने की सरासर सम्भावना है तब तो निश्चय ही जानिए कि कहानी फेल।

यही बात पाठक विशेष की रूचि के लिए है। किन्हीं महानुभावों को ऐतिहासिक कहानियाँ पसन्द नहीं होती, कोई महाशय जासूसी कहानियों के खुलते ही नाक भी सिकोड़ने के अभ्यासी हैं। ऐसी कहानियाँ जिनका वातावरण ऐतिहासिक, राजनैतिक, जासूसी, अलौकिक आदि होता है अपना परिचय प्रारम्भ के एक दो वाक्यों ही से दे देती हैं। यह बात जरा कठिन है कि सभी पाठकों की रूचि पूर्ति की जाय, किन्तु यदि ऐसी कहानियों में भी श्रीगणेश ही ऐसे वातावरण से उपस्थित किया जाय कि पाठक का पूर्वाग्रह आतङ्कित हो सके तो शङ्का समाधान के लिये अवकाश नहीं रहेगा।

जहाँ कहानी का आकार अत्यन्त छोटा होता है (जैसे खलील जिब्रान की कहानियाँ) वहाँ भी प्रारम्भ के एक दो वाक्य ही कसौटी के लिये पर्याप्त होते हैं। देखिये ऊपर उल्लिखित खलील जिब्रान का एक शब्द-चित्र यो प्रारम्भ होता है—

“लोमड़ी ने प्रातः काल होते ही अपनी छाया को देखा और कहा, आज कलेब्रे के लिए मुझे एक ऊँट चाहिए। .....”

केवल इसी एक वाक्य से आपके हृदय में क्या आकर्षण उत्पन्न नहीं हुआ? यही कहानी के श्रीगणेश का सौन्दर्य है। कौन नहीं जानता कि खलील जिब्रान शैली का मास्टर है? और लीजिये, कहानी दूसरे ही वाक्य में समाप्त हो जाती है।

“बहु दिन भर घूमी और मध्यान्ह होते-होते जब उसने अपनी छाया को फिर देखा तो कहा—अरे, मुझे तो एक चूहा ही पर्याप्त होगा।

हम पुनः मूल प्रश्न की ओर आते हैं। प्रारम्भिक एक दो पक्तियों के अतिरिक्त प्रारम्भ की सीमाएँ क्या है? कही यह सीमा चार-पाँच पक्तियों तक और कही (शायद लम्बी कहानियों में) एक दो पृष्ठ तक बढ़ जाती है। इसके अतिरिक्त इसके लिए दो एक दृष्टिकोण और भी हैं। क्या चरमावस्था से पूर्व की सारी अवस्था प्रारम्भ कही जा सकती है? अथवा चरमावस्था से पूर्व के अंश को यदि अनिवार्यतः दो अवस्थाओं (प्रारम्भ और विकास) में विभक्त करें (यद्यपि यह विभाजन इस अवस्था में असैद्धान्तिक ही होगा) तो प्रारम्भ की

अवस्था कहाँ समाप्त होती है और विकास की अवस्था कहाँ शुरू होती है ? यह ठीक है कि प्रत्येक कहानी में प्रारम्भ और विकास का ठीक-ठीक ज्ञान कहानी विशेष को देखकर ही किया जा सकता है, किन्तु क्या इस सम्बन्ध में कोई सामान्य शास्त्रीय दृष्टिकोण अपनाया जा सकता है ? इसके अतिरिक्त क्या कालक्रम प्रारम्भावस्था के निर्धारण का एक अनिवार्य आधार है ? जैसे कुछ कहानी लेखक कुतूहल की रक्षा की दृष्टि से पहले की घटना बाद में और बाद में घटित होने वाली घटना को पहले वर्णन करना अच्छा समझते हैं । क्या इस अवस्था में कहानी की प्रारम्भिक पक्तियों को प्रारम्भ नहीं माना जाय और जहाँ से कहानी कालक्रम से प्रारम्भ होती है चाहे वह अश कहानी के बीच में अथवा अन्त ही में आया हुआ हो वही कहानी का प्रारम्भ माना जाय ? ये सब प्रश्न विचारणीय हैं ।

जिस प्रकार नाटक की पाँच अवस्थाएँ होती हैं उसी प्रकार कुछ आलोचक कहानी की भी पाँच अवस्थाएँ मानते हैं । ये अवस्थाएँ हैं—प्रारम्भ, विकास, कुतूहल, चरम और परिसमाप्ति । इस मान्यता का आधार नाटको की उक्त अवस्थाएँ ही हैं जिनमें से 'प्रारम्भ' नियमित रूप से उनका कालक्रम का भी प्रारम्भ होता था, अर्थात् नाटक के प्रारम्भिक अंश में वही बात कही जाती थी जो नाटक की कथावस्तु के कालक्रम में पहले घटित होती थी । ( सूत्रधार और नास्तीप्रकरण तथा विष्कम्भक को हम प्रारम्भावस्था में नहीं गिनते । ) कादम्बरी आदि प्राचीन कहानियों में भी नाटकानुरूप इसी परम्परा का पालन किया गया । पंचतन्त्र आदि में अवश्य पूर्वापर घटनाक्रम का कोई निश्चित मानदण्ड नहीं है, वहाँ प्रायः उदाहरणों के लिए या विषय के स्पष्टीकरण के लिए पहले की घटनाएँ बाद में कही जाती थी, किन्तु इस अवस्था में सम्पूर्ण पंचतन्त्र को एक कहानी न मानकर उसमें आई हुई भिन्न भिन्न कहानियों को प्रस्तुत प्रसंग के लिए स्वतन्त्र कहानियाँ मानना चाहिए । कहानी के प्रारम्भ के लिए समस्त संस्कृत साहित्य में कादम्बरी सौली ही अपनाई गई—पद्य की बात छोड़ कर । किन्तु आगे चलकर स्थिति कुछ बदल गई । हमारा जब से पाश्चात्य साहित्य से सम्पर्क हुआ तब से सभी क्षेत्रों में इसके टेकनीक में वक्रता आने लगी । शीर्षक के बाद प्रारम्भ के लिए भी नया क्षेत्र खुला । जो घटना बाद में घटित हुई हो उसे पहले और जो घटना कालक्रम में पहले घटित हुई हो उसे बाद में लिखना एक फैशन माना जाने लगा । आज भी यद्यपि यह फैशन अत्यन्त विस्तृत रूप में व्याप्त नहीं है फिर भी इसे कुछ सीमा तक आदर्श अवश्य माना जाता है ।

फिर भी इस प्रकार की सौली की वक्रता से, प्रारम्भ किसे कहा जाय इस

पर सिद्धान्ततः कोई अन्तर नहीं आना चाहिए। प्रारम्भ वही से मानना चाहिए जहाँ से कहानी प्रस्तुत रूप में प्रारम्भ हुई है न कि वहाँ से जहाँ से वह अपने कालक्रम में रखी जाने पर प्रारम्भ होती। इसका सीधा सम्बन्ध पाठक के आकर्षण से है, न कि कथानक अथवा अन्य किसी तत्व से। सबसे पहला प्रश्न यही है कि पाठक के मन में कहानी के प्रारम्भ करते ही क्या धारणा बनती है। उस अवस्था में जिसमें कालक्रमिक प्रारम्भ कहानी के कही मध्य में प्राप्त हो, पाठक उसे देखने के लिए कहानी का प्रस्तुत प्रारम्भ छोड़कर 'वास्तविक प्रारम्भ' की तलाश में लगते ही, कहानी के मैदान में चक्कर नहीं लगाएगा। न ऐसा करना आदर्श रूप में श्रेष्ठ है, न व्यावहारिक रूप में सम्भव। सच तो यह है कि ऐसा होता तो शैली में प्रयोग व्यत्यय की यह वक्रता लाने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती। इस वक्रता का एक निश्चित सिद्धान्त है जिसे हमें स्वीकृति देनी पड़ेगी। हम न तो वापिस ही जाना चाहते हैं न जाने को तैयार हो हैं। यह ठीक है कि कहानी के घटनाक्रम के सूत्र हमारे मस्तिष्क में कालक्रम से ही बैठते हैं, पर यदि किसी पाठक का मस्तिष्क इतना सा व्यायाम करना स्वीकार नहीं करे तो हम उसे अप्रगतिशील ही कहेंगे।

इस प्रकार यह निर्विवाद रूप से सिद्ध होता है कि कहानी चाहे कालक्रम से प्रारम्भ हुई हो अथवा नहीं उसका प्रारम्भ वही से मानना चाहिए जहाँ से वह प्रस्तुत रूप में प्रारम्भ हुई हो।

इस रूप में प्रारम्भ कहाँ तक माना जाय ? चरमावस्था का कहानी में बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान होता है। गोया कि कहानी की जान भी वही होती है ? चूँकि वहाँ तक पाठक की अन्तर्वेदना तीव्रतम आकार-प्रकार ग्रहण कर लेता है और द्वन्द्व की स्थिति का सुलभाव बहुत शीघ्र होने वाला होता है जिसके बाद कहानी में कोई आकर्षण नहीं रहता, अतः उसका स्थान प्रायः कहानी के अन्त के समीप या कम से कम कहानी के प्रारम्भ के बहुत बाद में होता है। स्पष्ट है कि इस प्रकार चरमावस्था तक के अंश को कहानी का प्रारम्भ मानना युक्तिसंगत नहीं है। यह ऐसा ही हास्यास्पद होगा जैसे बुढ़ापे की अवस्था से पहले के सारे जीवन को जीवन का प्रारम्भ मानना। (हाँ, हम यदि दार्शनिक बनकर मृत्यु को ही जीवन का प्रारम्भ मान लें तब तो कहानी के प्रारम्भ को खर नहीं दें।) अतः चरमावस्था से पहले के अंश को कम से कम दो भागों में विभक्त करना ही पड़ेगा : प्रारम्भ और विकास। (कुतूहल की अवस्था पर जिसे कुछ क्षेत्रों में स्वतन्त्र अवस्था माना गया है, आगे विचार किया जायगा।)

फिर प्रश्न यह आता है कि कहानी में विकास और प्रारम्भ के बीच की

सीमा-रेखा क्या है ? विकास की अवस्था के अन्दर अन्दर कहानी के साहचरित्रों का परिचय तथा घटना जाल एवं देशकाल-वातावरण का दिग्दर्शन हो जाता है । यह काम धीरे-धीरे भले ही हो किन्तु होता है विकास अवस्था में ही । प्रारम्भ का इसमें यदि कुछ सहयोग है तो इतना ही कि वह देशकाल की एक झलक दे देता है और एकाध ( कभी कभी प्रायः सभी ) पात्रों के नाम-ग्राम से पाठक का परिचय करा देता है । पात्रों की भावनाओं एवं उनके कार्यों का उत्तर-दायित्व प्रारम्भ अपने ऊपर लेने को उद्यत नहीं होता । इस तरह जहाँ घटना के कोई एक सूत्र और एक-दो पात्रों की नाम-उपाधि से पाठक की जानकारी हो जाय वही प्रारम्भ का निर्वाण-स्थल माना जा सकता है ।

किन्तु जहाँ बहुत देर तक मूल घटना का कोई सूत्र या किसी पात्र का नाम धाम पकड़ में नहीं आता वहाँ पाठक उस सूत्र या पात्र के आने तक कहानी के अंश को प्रारम्भ ही मानता जाय, यह बुद्धिमानी का काम नहीं होगा । इस प्रकार की कहानी में प्रारम्भ में जो वातावरण तैयार किया जाता है उसे ही सम्पूर्ण या आंशिक रूप में कहानी का प्रारम्भ मानने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए । सिद्धान्त यह है, प्रारम्भ कहानी की सर्वाङ्गीण गतिविधि की एक भाँकी मात्र प्रस्तुत करता है, उसे एक दिशा देता है । ( ऊपर कहा जा चुका है कि उसे शीर्षक का ही विस्तृत संस्करण मानना चाहिये । ) और इस सविस के लिए कहानी कम से कम मात्रा में जितना ही काल और अवकाश चाहती है उतने ही कालावकाश को प्रारम्भ कहना चाहिए । इसके लिए कोई पृष्ठों और पंक्तियों की सीमा बाँधना न निरापद ही होगा न सम्भव ही ।

किसी अयोमार्ग सगम ( रेलवे जंक्शन के ऐसे सीमा-बिन्दु के पास खड़े हो जाइए जहाँ से कई मार्ग भिन्न-भिन्न दिशाओं में बँटते हों । एक सयान आपके पास से गुजरा और कई मार्गों पर से आने-जाने के बाद उसने 'क' मार्ग पकड़ा जिस मार्ग से उसे बहुत दूर या अपने गन्तव्य स्थान तक जाना है । इससे पूर्व के पार्श्वीय मार्गों ( shunting lines ) की आप चिन्ता न करें । प्रारम्भ अवस्था का श्रीगणेश कहानी में उस सीमाबिन्दु से होता है जहाँ आप खड़े हों और वहाँ समामि जहाँ से सयान ने 'क' मार्ग पकड़ा हो । कहानी के श्री गणेश की आद्योपान्त सीमारेखा इन्हीं दो बिन्दुओं का अन्तर है ।

‘अच्छे प्रारम्भ की विशेषताएँ’—कुछ आलोचक आप पंण को अच्छे प्रारम्भ की सबसे पहली विशेषता मानते हैं । इस सम्बन्ध में एक विद्वान आलोचक का मत इस प्रकार है—“प्रारम्भ के विषय में लेखक को अनेकों बातों का ध्यान में रखनी चाहिए । प्रथम तो उसमें आकर्षण का होना अनिवार्य है ।.....”

यह बात सही है कि अच्छा प्रारम्भ उसे ही कहेंगे जिसमें रोचकता हो। किन्तु यह प्रारम्भ की एक भिन्न विशेषता नहीं, प्रत्युत उन सब बातों का सार है जिनसे प्रारम्भ अच्छा या रोचक बनता है। वैसे तो कहानी भर के लिए (और शेष साहित्य के लिए भी क्यों नहीं) यह आवश्यक है कि उसमें आकर्षण होना चाहिए। (हाँ, शेष साहित्य और कहानी में सौन्दर्य की दृष्टि से बड़ी अन्तर है जो एक बारवधू और कुलवधू में होता है (पाठक भूँ उदाहरण के लिए क्षमा करें) किन्तु कहानी का श्रीगणेश तो अनिवार्यतः रोचक होना ही चाहिए।

रोचकता कैसे?—कहानी के इस शीर्षस्थल में रोचकता कैसे लाई जाय, यह लेखक के कौशल पर ही अवलम्बित है। ऐसे शब्दों अथवा वाक्यों का प्रयोग जो पढ़ने में अच्छे लगें और जिनमें आवश्यक रूप से कुछ रहस्य छिपा हो अच्छे प्रारम्भ की विशेषता है। यह रहस्य हमें कहानी के उत्तरांश को पढ़ने को लालायित करता है। यह रहस्य कहानी के किसी भी तत्व को लेकर चल सकता है। यदि स्वयं शैली प्रारम्भ में रोचक है तो केवल प्रागे की शैली का आनन्द लेने के लिए ही पाठक कहानी को पकड़ कर बैठ जाता है। यदि प्रारम्भ में किसी घटना के उत्तरांश का उल्लेख कर दिया जाय तो उसके पूर्वांश का रहस्य जानने के लिए ही हम कहानी को पढ़ने लगते हैं। यदि किसी पात्र की कोई ऐसी चरित्रगत विशेषता बता दी जाय जो हमारे लिए एक नया वातावरण उपस्थित करने में समर्थ हो तो उस वातावरण का परिपक्व रूप देखने के लिए ही हम कहानी में जुट जाते हैं। यदि किसी देशकाल की ऐसी भाँकी देदी जाय जिसमें हमें रुचि हो तो उसका बृहत्तर रूप देखने के लिए ही हम कहानी को अपने आकर्षण का आधार बना लेते हैं। यदि प्रारम्भ ही में कोई ऐसी घटना कह दी गई हो जिसका परिणाम भयंकर हो या अनपेक्षित हो तो भी हमें कहानी में रुचि हो सकती है। यदि जाते ही कोई द्वन्द्व का वातावरण उपस्थित कर दिया जाय तो उसका निष्कर्ष निकालने के लिए ही हम कहानी को हाथ में ले लेते हैं। इस प्रकार कहानी के प्रारम्भ में रोचकता लाने की अनेक परिस्थितियाँ हैं और लेखक कहानी के रस, संवेदना आदि को ध्यान में रखकर ही कोई न कोई रहस्यगर्भित परिस्थितियाँ रख देता है।

संक्षेप में अच्छे प्रारम्भ की विशेषताओं को निम्नांकित रूप में सूत्रबद्ध किया जा सकता है—

(१) कथा या पात्रों के चरित्र की भाँकी और एक कुतूहलवर्द्धक रहस्य की सृष्टि।

(२) रस, एवं वातावरण की भाँकी—ऐसा न हो कि प्रारम्भ में जिस वातावरण से पाठक अभ्यस्त हो गया हो उससे बाद में बराबर विमुख होना पड़े। इससे कहानी के प्रभाव को आघात पहुँचता है। कहानी प्रारम्भ करते ही उसका देशकाल, वातावरण, कहानी किम वर्ग की है—सामाजिक राज-नैतिक, हास्यरस की, आदि इसका तत्काल ज्ञान हो जाना चाहिए। इससे पाठक को एक प्रकार का बौद्धिक सन्तोष होता है। जहाँ प्राचीन वस्तु की कहानी नवीन शैली और वातावरण उपस्थित करते हुये प्रारम्भ की जाय वहाँ भी गीघ्र ही प्राचीन वातावरण आजाना चाहिये। अन्यथा कहानी की संवेदना में अन्तर आ जायगा। इस सम्बन्ध में वर्गीकरण वाला प्रकरण देखिए।

(३) गत्यात्मकता—कहानी के प्रारम्भ में निर्जीवता न हो, प्रत्यत बल होना चाहिए। पढ़ते ही ऐसा लगे कि कोई अज्ञात शक्ति हमें अज्ञात देश में खींचे लिये चली जा रही है और हम स्वतः उसकी ओर खिंचते चले जा रहे हैं।

“दफा ३०२, खून का मुकद्मा था। नगर भर में इस हत्या की चर्चा थी। अभियुक्त हथकड़ी बेड़ी से लदा हुआ कोर्ट के द्वार पर लाल पगड़ी के शासन में खड़ा था।

शान्तिप्रकाश ने चौक कर देखा—उसके नाम की ही पुकार हो रही थी। सिपाही लोग उसे धक्का देते हुये भीतर लेगये। वह अज्ञायबधर के एक जन्तु की भाँति देखा जाने लगा।” —‘३०२’, श्री विनोदशङ्कर व्यास

शिथिलता अच्छे प्रारम्भ का एक निश्चित दोष है। उससे कहानी में निर्जीवता आजाती है। इससे सदैव बचिये। जासूसी कहानियों के प्रचार का मुख्य कारण यही है कि उनमें गति होती है।

(४) द्वन्द्व का वातावरण—पात्रों के हृदय की हलचल अथवा कथावस्तु की उलझन दोनों ही यदि कहानी के प्रारम्भ में अभिव्यक्त हो सकें तो कहानी की रोचकता में कोई सन्देह नहीं रह जायगा।

“प्रोफेसर कुञ्जबिहारी एम. ए. बिगड़कर बोले—यह सब वाहियात बातें हैं। ईश्वर फीश्वर कुछ नहीं, सब ढकोसला है। हम लोग बहुत समय से विश्वास करने के अभ्यस्त हो रहे हैं, इस कारण हमारा हृदय ईश्वर की ओर झुकता है; अन्यथा हमारे पास ईश्वर के होने का कोई प्रमाण नहीं।

प्रोफेसर साहब के मित्र पण्डित अयोध्याप्रसाद बी. ए. मुस्कराकर बोले: तुम्हारे बाप-दादे तो गोबर का ढेर पूजते पूजते मर गये और अब तुम ईश्वर पर विश्वास नहीं करते।



प्रोफेसर साहब कुछ भेंपकर बोले—क्यों साहब, इस गोबर के ढेर से आपका क्या तात्पर्य है ?” —‘नास्तिक प्रोफेसर’, श्री कौशिक

(५) लम्बे चौड़े विवरणों का अभाव—किसी एक बात को जिसमें वातावरण या दृश्य और चरित्र दोनों सम्मिलित हैं, प्रारम्भ में बहुत विस्तार से कहना कहानी का एक दोष है। पाठक कम से कम समय में अधिक से अधिक विभिन्नता चाहता है, यदि किन्हीं बातों के लम्बे व्योरे उपस्थित करना प्रारम्भ कर दिया जाय तो पाठक की प्रवृत्ति निवृत्ति में बदल जाती है। अत्यन्त सजीव विवरण इसके अपवाद अवश्य हैं, पर उनमें भी शत प्रतिशत आकर्षण की गारण्टी नहीं ली जा सकती। कहानी को कही भी किसी भी व्योरे में रमने का अल्पमात्र भी अवकाश नहीं होता, प्रारम्भिक स्थल तो विवरणों का दुर्दम्य शशु है। प्रसाद ने इसी बात को लेकर कहानी की तुलना एक तेज चलनेवाली गाड़ी से की है जिसे अपने मार्ग में आने वाले दृश्यों अथवा प्राणियों से कोई भी मोह नहीं होता। वह सबकी समान भाँकी मात्र लेती चलती है। कहानी लेखकों की कहानियाँ अपने बचपन में ऐसे ही विवरणों से मुग्ध होती हुई अपने श्रीगणेश के लिए उनका सहज हो में वरण कर लेती हैं और इस प्रकार बुरी तरह असफल हो जाती हैं। सफल विवरणों का एक उदाहरण उग्रजी ने उपस्थित किया है—

“मेरी एक बीबी थी। गुलाब की तरह खूबसूरत, मोती की तरह आब-बार, कोहनूर की तरह बेशकीमत, नेकी की तरह नेक, चाँदी की तरह सादी, लडकपन की हँसी की तरह भोली और जान की तरह प्यारी।”

मेरे एक बच्चा था। चाँदनी सा गोरा, नए चाँद सा प्यारा, युवती के कपोलों सा कोमल, प्रेम सा सुन्दर चुम्बन सा मधुर, आशा सा आकर्षक और प्रसन्न हँसी सा सुखद।

मेरी एक माँ थी। मसजिद की तरह बूढ़ी, आम की तरह पकी, दया की तरह सदार, दुआ की तरह मददगार, प्रकृति की तरह करुणामयी, खुदा की तरह प्यारी और कुरानपाक की तरह पाक।”

लय ही इन वर्णनों का प्राण है।

(६) अप्रत्याशितता—कहानी के आरम्भ में एक साथ कई बातें ऐसी होनी चाहिए जो अप्रत्याशित होते हुए भी असत्य या असम्भव न हों। इससे कहानी के प्रति आकर्षण को कुछ देर स्थिर रखना सरल हो जाता है। शब्द पर शब्द, वाक्य पर वाक्य पाठक को नए लगे, ऐसे जिनकी उसने कल्पना नहीं की हो, पर फिर भी जो स्वाभाविक हों, सहज सम्भव हों। कहानी की शैली का यह एक बहुत बड़ा गुण है। वैसे तो कहानी भर में इस अमृतपूर्व ज्ञान का

चमत्कार होना चाहिए, परन्तु कहानी के श्रीगणेश के स्थल में इसका विशेष स्थान होना है। ऊपर दिया हुआ उभयजी का उदाहरण इस गुण में पारङ्गत है।

(७) आकस्मिकता—कहानी के प्रारम्भ की अन्तिम, किन्तु आधुनिक कहानी कला की दृष्टि से अनिवार्य विशेषता यह है कि प्रारम्भ एकदम आकस्मिक होना चाहिए। आपको ऐसा कही न लगे कि आपने कोई कहानी प्रारम्भ की है प्रत्युत जैसे कि कहानी तो पहले हो प्रारम्भ हो चुकी है और हम कही उसके बीच में जा टपके हैं। प्राचीन शैली को सभी कहानियाँ एक निश्चित प्रणाली पर प्रारम्भ हुआ करती थी। यथा—

“अत्यन्त प्राचीन काल में पुष्पपुरी नामक नगरी में जीर्णोद्धार नामक एक सपेरा रहा करता था। ..”

इस प्रकार के प्रारम्भ आज इतिहास की वस्तु बन कर रह गए हैं और इनका प्रयोग आजकल हेय एवं वर्जित माना जाता है। आजकल की कहानी यों शुरू होती है—

“तूफान के कारण जहाज बन्दरगाह में देर से पहुँचा। काफी अंधेरा हो गया था। मेरी रेलगाड़ी छूट चुकी थी। दूसरी रेलगाड़ी चौबीस घण्टे बाद मिलने वाली थी। अनजान, छोटा सा शहर, करने को कोई काम नहीं, किस तरह वक्त कटे, यही प्रश्न था।” —‘गली की चाँदनी’, स्टीफन ज़िग

प्राचीन और नवीन प्रारम्भ प्रणालियों का वैधानिक अन्तर—यह एक महत्वपूर्ण वैधानिक प्रश्न है कि इन दोनों प्रकार के प्रारम्भ प्रणालियों में क्या कोई अन्तर है, यदि है तो किस प्रकार का? इस प्रश्न का शास्त्रीय रीति से विश्लेषण करना आवश्यक है।

प्राचीन शैलीकार कहानी के मूल भाग को लेने से पहले उसमें आने वाले मुख्य-मुख्य बातों का संक्षिप्त परिचय दे दिया करते थे। उक्त उदाहरण में कहानी के पहले वाक्य ही में एक साथ काल, देश व मुख्य पात्र का नाम व परिचय मिलता है। इससे जहाँ यह सुविधा होती है कि पाठक के मन में आये आने वाले विवरण की एक निश्चित पृष्ठभूमि तैयार हो जाती है, वहाँ कम से कम इन्हीं तीन बातों के सम्बन्ध में उसका कौतूहल बड़ी शान्त हो जाता है। पाठक इन्हीं तीन बातों को देख कर कहानी पढ़ने या न पढ़ने का प्रायः निर्णय सा कर लिया करता है। कहानी-कला की दृष्टि से यह एक दोषपूर्ण स्थिति है।

इसके विपरीत आजकल की कहानी में प्रारम्भ में ऐसा घूमिल, अस्पष्ट एवं अपूर्ण चित्र दिया जाता है कि उसको सम्पूर्ण रूप से उधाड़ कर देखने की पाठक को इच्छा होती है। बिहारी की नायिका की भाँति उसमें नए-नए अन्व-

गुण्ठन है। सम्पूर्ण वातावरण का एक समष्टिगत किन्तु अपूर्ण रूप हमारे सामने आता है और हम प्रत्येक विवरण के विषय में प्रायः भौचक्के रह जाते हैं। और मजा यह कि लेखक अपनी ओर से पाठक के कौतूहल की सक्रिय शान्ति नहीं करता, प्रत्युत-स्वयं पाठक को शेष वातावरण की कल्पना कर लेनी पड़ती है। आगे की बातों को समझने के लिए उस बात को अच्छी तरह समझ लेना पड़ता है जो कह दी गई है। अतः वह अपनी कल्पना द्वारा रिक्त स्थानों की पूर्ति कर लेता है। इस प्रक्रिया में प्रायः सभी पाठक समान रूप से सफल होते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि इन दोनों प्रकार के प्रारम्भों में कोई मौलिक अन्तर नहीं है, प्रत्युत मानसिक ग्रहण (मैण्टल एप्रोच) के दृष्टिकोण का अन्तर है। रटोफेन जिवग की उक्त कहानी को आगे पढ़ने से पूर्व पाठक अपने मन में प्रस्तुत वातावरण के शब्दों के अतिरिक्त कई बातों की कल्पना कर लेता है। इस अवस्था में जो चित्र पाठक के मन में विद्यमान रहता है उसे यदि प्राचीन शैली में रखा जाय तो कहानी का प्रारम्भ कुछ-कुछ यों होगा—(हाँ, आज के पाठक का मानसिक विकास उस सीमा तक हो चुका है जहाँ इसके कृत्रिम पाठान्तर की कोई अपेक्षा नहीं होती।) —

“एक व्यक्ति किसी जहाज से किसी स्थान को जा रहा था। मार्ग में तूफान आने के कारण जहाज बन्दरगाह में निश्चित समय से देर में पहुँचा। इसका परिणाम यह हुआ कि वहाँ से स्थल यात्रा द्वारा उस व्यक्ति को जिस रेलगाड़ी से किसी स्थान को पहुँचना था वह रेलगाड़ी निकल गई। उसी स्थान के लिए जाने वाली दूसरी रेलगाड़ी चौबीस घंटे बाद मिलती थी। फलतः उसे वहीं रहने के लिए बाध्य होना पड़ा। किन्तु, अँधेरा हो गया था, बन्दरगाह वाले शहर से वह व्याक्त अपरिचित था, शहर भी छोटा सा प्रतीत होता था। (इस प्रतीति का ज्ञान उस व्यक्ति को कदाचित् जनश्रुति, पुस्तक ज्ञान अथवा वहाँ के तत्कालीन वातावरण से हुआ होगा) करने की कोई उपयुक्त काम नहीं जिससे उसके समय का उपयोग हो सके; इन सब बातों को देखते हुए वह व्यक्ति सोचने लगा कि मुझे क्या करना चाहिए।”

इस पाठान्तर में कोई भी ऐसी बात नहीं जोड़ी गई है जिसकी कल्पना लेखक के अन्तर्मान में नहीं रही होगी। जो शब्द जोड़े गए हैं (रेखांकित) वे पाठक की व्यासब्धि के परिणाम हैं और लेखक द्वारा अभिप्रेत चित्र का सम्पूर्ण रूप समझने के लिए पाठक इन्हें अपनी सुविधा के लिए मूल अंश में रखना शीघ्र समझता है ताकि क्रमभंग न हो।

इस सारी प्रक्रिया के बाद जो चित्र हमारे सामने आता है उसमें भी कुछ बातें ऐसी हैं जिनका ज्ञान पाठक को अभी तक नहीं हो सका है। ऐसी बातों में कुछ बातें तो ऐसी हैं जिन्हें पाठक बिना जाने अपना काम चला सकता है और उनके अभाव में कहानी के प्रभाव में कोई अन्तर नहीं आता, जैसे पात्र का नाम आदि। किन्तु कुछ बातें ऐसी हैं जिनका जानना आवश्यक है और जिनकी पूर्ति पाठक अपनी कल्पना द्वारा नहीं कर सकता। जैसे, प्रस्तुत वातावरण किस स्थान का है, पात्र कौनसे स्तर का व्यक्ति है, आदि। इन दोनों प्रकार की बातों के विषय में सम्भव है कि आगे चलकर लेखक कुछ संकेत करे ताकि पाठक की तृष्णा शान्त हो। किन्तु ये ही बातें हैं जिनके सम्बन्ध में लेखक पाठक के कौतूहल को पकड़े रखना उचित समझता है। नवीन और प्राचीन शैली के प्रारम्भों का यह अन्तर है कि एक अन्तर्मुखी होता है, दूसरा बहिर्मुखी। स्पष्ट है कि कहानी कला की दृष्टि से नवीन शैली का श्रीगणेश ही अधिक उपयुक्त होता है।

प्रासङ्गिकता और उद्देश्य—कहानी के प्रारम्भिक अंश के लिए यह कहना कि उसका शेष कहानी से अनिवार्य सम्बन्ध होना चाहिए (जैसा कि कांतपय आलोचक मानते हैं) कदाचित् कोई विशेष अर्थ नहीं रखता क्योंकि यह बात कहानी के किसी भी अंश के लिए समान रूप से कही जा सकती है। साहित्य का कोई भी रूप हो, उसका श्रीगणेश उसके उत्तरांश के साथ कुछ न कुछ सम्बन्ध अवश्य रखता है। यदि हम यह कहे कि दूसरे साहित्यों में भूमिका-स्वरूप जो कुछ लिखा जाय उसका सीधा सम्बन्ध उनके उत्तरांश से नहीं होता, जबकि कहानी में उसके प्रारम्भ का सीधा सम्बन्ध उसके आगे के अंश से होता है, तो इसके उत्तर में यह कहा जा सकता है कि अन्य साहित्यों और कहानी में मूल मनोवृत्ति का अन्तर है। निबन्ध आदि में जहाँ विस्तार ही एक गुण है, भूमिका का सीधा सम्बन्ध शेषांश से न हो, किन्तु कहानी में वही विस्तार एक दोष माना जाता है और कहानियों की प्रत्येक बात का उसके शेषांश से सम्बन्ध होना अनिवार्य है। इसी प्रश्न को सक्षिप्तता के प्रकरण पर विचार करते समय लिया जा सकता है, कहानी की स्वतन्त्र विशेषता मानकर नहीं।

कहानी के प्रारम्भ के विषय में यह भी कहना अप्रासंगिक सा है कि उसमें कुछ विवरण ऐसे होने चाहिए कि जिनसे कहानी के उद्देश्य की ओर संकेत मिले। हमारे नम्र विचार में यह न तो आवश्यक ही है न सम्भव ही। प्रारम्भ की दो चार दस बीस पंक्तियों को पढ़कर कैसे पता लगा सकता है कि कहानी-कार क्या चाहता है? उस समय तक न तो कथानक के मूल सूत्र पकड़ में आते हैं न चरित्रों की ही भली भाँति उद्भावना होती है। वास्तव में लेखक यह

चाहता भी नहीं कि उसकी बात कोई इतनी जल्दी समझ ले, क्योंकि ऐसा होने पर सारी कहानी को पढ़ने की बहुत कम आवश्यकता रह जाती है। वास्तव में कहानी जिज्ञासा के अनन्त अंकुर उत्पन्न करके निरोध-कला के चरम उत्कर्ष का उदाहरण उपस्थित करती है। मेरा मत है कि अच्छी कहानी बही है जिसके उद्देश्य के सम्बन्ध में पाठक कहानी समाप्त करने के पश्चात् भी उतना स्पष्ट नहीं हो सके जितना वह अन्य साहित्यों को पढ़ कर उनके उद्देश्य के विषय में हो सकता है। कम से कम, चरमावस्था से पूर्व तक तो उद्देश्य का आभास भी पाठक को नहीं होना चाहिए। इस अवस्था में उद्देश्य को स्पष्ट करने वाली कहानियाँ मध्यम, और निष्ठ कहानियाँ वे होती हैं जिनमें उद्देश्य खुलते ही प्रकट हो जाता है। हाँ शीर्षक यदि इस प्रक्रिया में विभीषण का पार्ट अदा कर जाय तो लेखक का कोई बस नहीं होता।

#### (१) शीर्षक की प्रणालियों का वर्गीकरण—

कहानी प्रारम्भ करने की अनेक प्रणालियाँ हैं, जैसे कुछ कहानियाँ किसी घटना के वर्णन से प्रारम्भ होती हैं, कुछ कहानियाँ कतिपय पात्रों की बात-चीत से आदि। अध्ययन की सुविधा के लिए हम इन प्रणालियों को तीन चार वर्गों में बाँट सकते हैं—

(क) शैली

(ख) गतिशीलता की मात्रा

(ग) वस्तु-व्यापार और

(घ) काल-क्रम।

इन पर क्रमशः नीचे विचार किया जाता है।

(क) शैली—कहानी के वर्गीकरण वाले अध्याय में हमने विस्तार पूर्वक देखा कि कहानी अनेक शैलियों से लिखी जाती है, जैसे ऐतिहासिक शैली, पत्र शैली, डायरी शैली, आत्म-वृत्त शैली और मिश्र। कहानी का प्रारम्भ इन सभी शैलियों में हो सकता है, जो कहानी जिस शैली की होती है उसका प्रारम्भ भी प्रायः उसी शैली में होता है। इसके अतिरिक्त कहानी का प्रारम्भ वात्तिलाप से भी हो सकता है, यद्यपि वात्तिलाप को हमने सम्पूर्ण कहानी की शैली मानने से अस्वीकार कर दिया है।

ऐतिहासिक शैली के प्रारम्भ वाली कहानियाँ सर्वाधिक प्रचलित हैं। किन्तु टेक्नीक की विविधता के इस युग में ये उसी मात्रा में लोकप्रिय हैं, इसमें सन्देह है। प्रचलित शैलियों में से इस प्रकार के प्रारम्भ की शैली का अधिक से अधिक असंस्कृत रूप मानना चाहिए, फिर भी कुछ अन्य बातें ऐसी हैं जिनके

संयोग से शैली की यह कमी ढक जाती है, जैसे कार्य व्यापार की क्षिप्रता, साधारण चरित्रों को नियोजना आदि। यही हाल आत्मवृत्त शैली का है।

इसी प्रकार पत्र-शैली का प्रारम्भ भी कभी कभी असफल हो जाता है जब तक कि उसमें साधारण औपचारिक आवश्यकताओं को कुशलतापूर्वक तिरोहित नहीं किया जाय। डायरी शैली के शीर्गणेश अपेक्षाकृत अधिक रोचक होते हैं।

प्रारम्भ की दृष्टि से वात्सलान वाली कहानियाँ सबसे अधिक आकर्षक कही जा सकती हैं, क्योंकि उनमें अवगुणन की मात्रा सबसे अधिक होती है। लेखक के अतिरिक्त पात्र भी पृष्ठभूमि में रहते हैं। इसी प्रकार घटना आदि शेष तत्त्व सीधे रूप से हमारे सामने नहीं आते, ताकि हमें सम्पूर्ण रूप से वात्सलाप के विषय की यथार्थता पर विश्वास नहीं होता और हम उसे अन्यत्र रूप में घटित होता देखना चाहते हैं। यह कौतूहल इसी मात्रा में शेष कहानियों में नहीं होता। इस सम्बन्ध में यहाँ हम एक विद्वान लेखक की कतिपय मधुर पक्तियों की ओर ध्यान आकृष्ट करने का लोभ संवरण नहीं कर सकते—

संवाद द्वारा कहानी का प्रारम्भ सबसे सुन्दर माना जाता है, क्योंकि नाटकीय व्यञ्जना हृदय-वीणा में झङ्कार तो उत्पन्न करती ही है, पात्रों की अपरिचितता स्वतः रहस्य की सृष्टि कर देती है, पात्रों के कथोपकथन सुदूरतम प्रदेश से आते हुए मधुर स्वर तरङ्गों के समान हृदय को आप्लावित कर देते हैं।

इन सब प्रकार की प्रारम्भ शैलियों के उदाहरण कहानी के वर्गीकरण वाले प्रकरण में दे दिये गये हैं।

#### (ख) गतिशीलता की मात्रा—

इसे मैं कहानी के प्रारम्भ की रोचकता की एक महत्वपूर्ण आधार-यष्टि मानता हूँ। प्रारम्भ में कितनी गति है, वह एकदम वातावरण को समेटता तूफान की भाँति चलता है, अथवा साधारण गति से धीरे-धीरे चलता है, इस बात पर प्रारम्भ का आकर्षण बहुत कुछ अवलम्बित होता है। क्षिप्रगति से चलने वाले प्रारम्भ शिथिल प्रारम्भों की अपेक्षा निश्चित रूप से अधिक आकर्षण उत्पन्न करते हैं। प्रारम्भ की यह गतिशीलता न केवल कार्य व्यापार तक ही सीमित रहती है किन्तु शैली चरित्रों की अभिव्यञ्जना आदि में भी घटित होती है। इसीलिये इसको स्वतन्त्र आधार स्वीकार किया गया है। नीचे सब प्रकार के उदाहरण दिये जाते हैं जिनसे उक्त वक्तव्य स्पष्ट हो जायगा।

#### (अ) क्षिप्रगति वाले कार्यव्यापार का उदाहरण—

“मैंडम, यह पत्र आपके लिये है। बाहर इसके जबाब के लिये एक आदमी खड़ा है।”

इरेन ने नौकरानी के हाथ से लिफाफा ले लिया। कागज के एक छोटे से टुकड़े पर लिखा था "पत्रवाहक को सी क्राउन दे देने की कृपा करेंगी।" न तारीख न किसी का हस्ताक्षर, यहाँ तक कि लिखावट भी जैसे जानबूझ कर बिगाड़ी गई थी। मगर इरेन को समझने में देर न लगी कि वह किसकी लिखावट हो सकती है।"

—“परिव्राण” (स्टीफेन ज़िबग)

(आ) शिथिल गति वाले कार्यव्यापार (वातावरण) का उदाहरण—

“रात हो चुकी थी और चारों ओर निस्तब्धता छाई हुई थी। सूर्य के नगर (बालजेक) में जिन्दिगियाँ ऊँघ रही थी और जैतून एवं लारेल के वृक्षों के बीच, भव्य मन्दिरों के चारों ओर, तितर बितर बसे मकानों में दिये बुझ चुके थे। संगमरमर के स्तम्भों को, जो ईश्वर मन्दिरों की रक्षा कर रहे थे, चन्द्रमा अपनी चाँदी की किरणों से नहला रहा था और उत्कण्ठा से लेबनान की मीनारों को ताक रहा था जो दूर पहाड़ियों के माथे पर खड़ी थीं।”

—“सदियों की राख” (खलील जिब्रान)

(इ) क्षिप्रगति वाले वार्त्तालाप (शैली) का उदाहरण—

“बन्दी”

“क्या है ? सोने दो”

“मुक्त होना चाहते हो ?”

“अभी नहीं, निद्रा खुलने पर, चुप रहो।”

“फिर अवसर न मिलेगा।”

“बड़ा शीत है कहीं से एक कम्बल डालकर कोई शीत से मुक्त करता”

“आँधी की सम्भावना है। यही अवसर है, आज मेरे बन्धन शिथिल है”

“हाँ धीरे धीरे, इस नाव पर केवल दस नाविक और प्रहरी हैं।”

“शस्त्र मिलेगा ?”

“मिल जायगा। पोत से सम्बद्ध रज्जु काट सकोगे ?”

“हाँ।”

—“आकाशदीप” (प्रसाद)

(ई) शिथिल गति वाले वार्त्तालाप का उदाहरण :—

“भौजी, तुम सदा सफेद धोती क्यों पहनती हो ?”

“मैं क्या बताऊँ, भुष्मी।”

“क्यों भौजी, क्या अम्मा तुम्हें रंगीन धोती नहीं पहिने देती ?”

“नहीं भुष्मी, मेरी किस्मत ही नहीं पहिने देती, अम्मा भी क्या करे।”

—“किस्मत” (सुभद्रा कुमारी चौहान)

(उ) गतिशील चरित्र योजना का उदाहरण :—

“एक जबान सा छोकरा । आँखें गिद्ध की भाँति ढली हुई, संकड़ा भाल, केश रूखे व धूल में भरे हुये अतः कुछ भूरे, उलझे हुए किन्तु छोटे, गोरा चेहरा, जिस पर समाज की कालिमा अनेक परतों में जम गई है, कान के पास एक गाल पर कुछ खरोंच सी आई हुई, नाक लम्बी, मुँह गोल । कपडे मैने, सर्द, एक कमीज, एक कोट, नए ढङ्ग का मिला हुआ व एक पाजामा । हाथ में कुछ पोटली सी लिए । मैं दूर से देख रही हूँ, वह हिल रहा है ।”

—‘शव की छाती’ (प्रखर)

(ऊ) शिथिल चरित्र-चित्रण का उदाहरण :—

“पण्डित राजनाथ एम० डी० का व्यवसाय साधारण नहीं है । शहर के छोटे बड़े अमीर गरीब सभी उनको अपनी बीमारी में बुलाते हैं । इसके कई कारण हैं । एक तो आप साधु पुरुष हैं दूसरे बड़े स्पष्ट वक्ता, और तीसरे सदाचार की मूर्ति हैं ।

—‘अनाथ बालिका’ ( पं० ज्वालादत्त शर्मा )

इन सब उदाहरणों में यह सिद्ध होता है कि जिस प्रारम्भ की शैली गतिशील होती है, उनमें शिथिल प्रारम्भों की अपेक्षा अधिक आकर्षण होता है, गतिशील प्रारम्भ में पाठक बरबस उसके साथ चल पड़ता है, जबकि शिथिल प्रारम्भों से पाठक आसानी से किनारा कर सकता है ।

(ग) वस्तु-व्यापार—इसे मैं कहानी के प्रारम्भिक अंश के वर्गीकरण का तीसरा आधार मानता हूँ । यह अत्यन्त महत्वपूर्ण है । इससे अभिप्राय प्रारम्भ के ढाँचे से नहीं, किन्तु प्रारम्भ में क्या कहा गया है इससे है । वातावरण, चरित्राकन, घटना एवं सिद्धान्त इसके चार उपादान कहे जा सकते हैं । कहानी या तो किसी स्थान का वातावरण उपस्थित करके या एक वा अनेक पात्रों के चरित्रों की भाँकी देते हुये, या कहानी में होने वाले कार्य व्यापार का कोई अंश लेकर अथवा किसी आस सिद्धान्त का उद्घाटन करते हुए प्रारम्भ हो सकती है । वास्तव में ये ही चार मार्ग हैं जिनमें से किसी से कहानी को अपना मुँह जनता के सामने दिखाना पड़ता है । इनमें कौन अधिक महत्वपूर्ण है यह अन्तिम रूप से नहीं कहा जा सकता । निष्पक्षता के साथ इन्हे लोकप्रियता व योग्यता की दृष्टि से देखा जाय तो कदाचित् इनका क्रम ऐसा होगा (१) घटना, (२) चरित्र-चित्रण, (३) वातावरण और (४) सिद्धान्त ।

इन चार उपादानों में से क्रमशः घटना, वातावरण और चरित्र-चित्रण



के उदाहरण ऊपर दिए जा चुके हैं। घटना के विषय में इतना ही कहना है कि वह भूत, भविष्य और वर्तमान, किसी भी काल की हो सकती है। भविष्य-काल के प्रारम्भ वाली कहानी प्रायः डायरी शैली की होती है। इन कहानियों की संख्या बहुत कम होती है। वैसे, लगने में ये बहुत रोचक होती हैं क्योंकि भूत और वर्तमान के गर्भ में उतना रहस्य व उतनी जिज्ञासा नहीं होती जितनी अज्ञात भविष्य के गर्भ में। भूत और वर्तमान का कहानीकार केवल उसी बात को आपके सामने प्रत्यक्ष करता है जो आपके लिए तो प्रत्यक्ष नहीं है किन्तु उसके अपने लिए प्रत्यक्ष है, किन्तु भविष्य का कहानीकार ऐसी बात प्रकट करता है जो न आपके लिए, न उसके अपने लिए ही प्रत्यक्ष है। यह अन्तर केवल सूक्ष्म है और व्यावहारिक रूप में इसका प्रभाव कोई अधिक नहीं पड़ता।

जहाँ तक सिद्धान्त द्वारा कहानी को प्रारम्भ करने का प्रश्न है, दो प्रणालियों से कहानी शुरू हो जाती है। पहली प्रणाली वह है जिसमें सिद्धान्त तत्काल या थोड़ी दूर ही में प्रकट हो जाता है और प्रकट हो जाने के बाद उसकी सार्थकता भी वही स्पष्ट हो जाती है, अर्थात् उसके विषय में कहानी का आगे का अंश पढ़ने की कतई अपेक्षा नहीं होती। ऐसी कहानियों में प्रारम्भ का सिद्धान्त प्रायः अत्यन्त पार्श्विक होता है, और वह कोई न कोई विवेक की अप्रत्याशित बात कहता है।

सिद्धान्त प्रकाशन की दूसरी प्रणाली वह है जिसमें सिद्धान्त का उल्लेख तो प्रारम्भिक भाग में हो जाय, किन्तु उसका 'सफलीकरण' कहानी के बीच में या प्रायः अन्त में हो। ऐसे प्रारम्भ में तात्कालिक रोचकता तो नहीं रहती किन्तु ये कहानी के सम्पूर्ण रूप में पढ़े जाने में बहुत सहायक होते हैं क्योंकि कोई ऐसा सिद्धान्त, जो औसत पाठक के लिए अपरिचित हो, किस प्रकार घटित होता है, यह बात जानने की पाठक को उत्प्रेरकता रहती है। इस प्रकार के उदाहरण ऐसे होते हैं—

“भाग्य और कर्तव्य एक दूसरे के पोषक हैं या विघातक, इस विषय में विद्वानों में मत-भेद हो सकता है, किन्तु भाग्य के ऊपर निर्भर रह कर कर्तव्य की अवहेलना कायरता का द्योतक है, इस विषय में सब एकमत हैं। तब क्या अवहेलना ही कायरता का पर्यायवाचक है ? — ‘अनुष्ठान’ (चण्डीप्रसाद हृदयेश)

(घ) कालक्रम—ऊपर घटना के प्रसङ्ग में इसका संकेत हो चुका है, पर इसका सम्बन्ध केवल घटना ही से नहीं, अन्य सभी प्रारम्भ उपादान से है। घटना तो भूत, भविष्य या वर्तमान काल में ही लिखी जाती है, इसके अतिरिक्त ज्ञातावरण भी भूत, भविष्य या वर्तमान काल में चित्रित किया जा सकता है।

ऐतिहासिक वस्तु आदि इसमें किसी प्रकार से नियन्त्रण नहीं कर सकती। इसी प्रकार चरित्र चित्रण भी स्पष्ट ही तीनों कालों में किया जा सकता है। हाँ, वातावरण और चरित्र चित्रण के लिये भविष्य काल एक कठिन कसौटी है। इनका प्रयोग इस काल में प्रायः देखा भी नहीं जाता। इनमें से रोचकता की मात्रा किस में अधिक होती है इसका घटना के प्रारम्भ में जो किया जा चुका है वही अन्य उपादानों में लागू होता है। कालक्रम को दृष्टि से इन सब उपादानों पर विचार करना इसके अतिरिक्त आवश्यक होगा।

कहानी का प्रारम्भ और शीर्षक—कहानी के शीर्षक से प्रारम्भ का अनिवार्य सम्बन्ध नहीं है। प्रत्युत दोनों का कोई सीधा सम्बन्ध है ही नहीं। कुछ कहानियों के शीर्षक ऐसे सामान्य होते हैं जो कहानी के अन्य स्थलों की भाँति उसके प्रारम्भ का भी प्रतिनिधित्व करते हैं या जो प्रारम्भ में सरलता से उतरे हुये प्रतीत होते हैं। यहाँ चरित्रों के वर्गों के आधार पर शीर्षकों की बनावट होती है वहाँ यह बात अधिक सरलता पूर्वक लागू होती है। श्री भगवतीप्रसाद वाजपेयी की 'मिठाईवाला' शीर्षक कहानी का प्रारम्भ इस प्रकार है—

“बहुत ही मीठे स्वरो के साथ वह गलियों में घूमता हुआ कहता “बच्चों को बहलाने वाला, खिलौने वाला।”

पाठक को तत्काल मालूम पड़ जाता है कि जिस व्यक्ति का परिचय इन पंक्तियों में है वे वही महाशय हैं जो कहानी के शीर्षक सिंहासन पर समा-रूढ़ हैं। तब आप लेखक महोदय से कहिये कि श्रीमान्जी, आपके शीर्षक का उतना सारा रहस्य तो काफ़ूर हुआ, अब आप इस शीर्षक की ऐंठन से कौन काम निकलवाना चाहते हैं? स्पष्ट है ऐसे शीर्षकों का कुछ महत्त्व नहीं। किन्तु इसका अपराध केवल शीर्षक ही के मध्ये नहीं मढ़ा जा सकता। आप कहानी के श्रीगणेश ही में उसका उद्घाटन कर देते ऐसी जल्दी आपको क्या है, महाशय? कम से कम प्रारम्भ तो ऐसा रखिये कि शीर्षक का कुतूहल भी बना रहे और प्रारम्भ में भी अन्य रोचक बातें आसके। काम की बात यह है कि यदि आपने कहानी का एक ऐसा शीर्षक चुन लिया है जो कहानी की सर्वाङ्गोण गतिविधि को देखते हुए अन्यतम अर्थात् ऐसा है जिसे बदला नहीं जा सकता तो कहानी का श्रीगणेश तो आप ऐसा करिये ही मत जिसमें उस शीर्षक का कुछ भी गन्ध आती हो। इसी बात को लेकर हमने ऊपर कहा है कि कहानी का प्रारम्भ का सम्बन्ध शीर्षक से सीधे रूप से होता ही नहीं।

प्रारम्भ और अन्त—कहानी के प्रारम्भ और कहानी के अन्त के पद-

स्पर सम्बन्धों के विषय में कुछ भी निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता । कभी दोनो आवश्यक रूप से एक दूसरे से जुड़े हुये होते हैं, कभी दोनो अप्रत्याशित रूप से विच्छिन्न । इसका कारण यह है कि इसके विषय में कोई वैज्ञानिक नियम नहीं है ।

इस सम्बन्ध में दो तीन प्रकार की कहानियाँ देखने में आती हैं । एक तो वे जिनमें प्रारम्भ में किसी पात्र आदि का परिचय दिया जाता है और फिर थोड़ी ही देर में उसको घटनास्थल से गायब कर देते हैं । कहानी के अन्त में वही पात्र उसी रूप में या भेष बदल कर आता है और हमारा ध्यान आकृष्ट करता है । लेखक हमारी सवेदनाओं को उसी पात्र की ओर ले जाना चाहता है जिसका परिचय हमने पहले पहल पाया था । अन्त में पाठक चाहे स्पष्ट रूप में इसका संकेत दे या नहीं कि ये अभी अभी प्रकट होने वाले पात्र वही हैं जिन्हें हम एक बार देख चुके हैं, कहानी की टेक्नीक में कोई विशेष अन्तर नहीं आता । हाँ, ऐसा स्पष्ट संकेत एक अत्यन्त पुरानी और अप्रिय वस्तु हो गई है । अन्यथा भी इस कोटि की कहानियों में कुछ कुछ अलौकिक चमत्कारवाद की बू आती है और इस प्रकार वे आधुनिक पाठक के वैज्ञानिक संस्कारों से मेल न खाने के कारण असफल सिद्ध हो जाती है ।

इस सम्बन्ध की दूसरी कहानी कहानी-कला का एक रमणीय उदाहरण उपस्थित करती है । कहानी के अन्तिम अंश के एक भाग को कहानी के प्रारम्भ में धर दिया जाता है । थोड़ी देर में कहानी को अचर में लटका दिया जाता है और कहानी एक और ही स्थल से, अज्ञात प्रारम्भिक स्थल से, चालू कर दी जाती है । अन्त में कहानी का श्रीगणेश और अन्तिमस्थल एक अप्रत्याशित रूप में मिल जाते हैं और बीच में खोई हुई कड़ी मिल जाती है । यह शैली अभी प्रयोगावस्था में ही है और विशेष कर इधे आत्मकथा वाले साहित्य में, प्रायः उपन्यासों में देखा जाता है । इसका भविष्य उज्ज्वल है ।

इसी शैली से जुड़ी हुई एक कहानी यह होती है जिसमें यद्यपि प्रारम्भ में अन्त की घटना का कोई अंश तो नहीं रखा जाता, बल्कि कहानी वहाँ से प्रारम्भ की जाती है जहाँ कालक्रम के अनुसार उसका अन्त होता है । दोनो में अन्तर केवल इतना ही है कि पहली में वास्तव में कहानी की अन्त-कालीन कथावस्तु का कोई भाग प्रारम्भ में रख दिया जाता है, जब कि दूसरी में केवल उस स्थिति से कहानी प्रारम्भ की जाती है जिस स्थिति में उसका प्रत्यक्ष अन्त होता है और थोड़ी ही देर में कहानी का वह अंश आ जाता है जहाँ से कहानी का कालक्रमिक प्रारम्भ होता है और जहाँ से कहानी साधारणतया ( अर्थात् झरल काल में लिखी जाने पर ) प्रारम्भ होती । बायरी और आत्म-

कथा शैली में ये कहानियाँ अधिक चलती हैं और इनमें प्रायः लेखक बक्ता की स्मरणशक्ति पर असाधारण विश्वास रखता प्रतीत होता है। श्री जैनेन्द्र का लिखा 'सुखदा' नामक नया उपन्यास इसी कोटि का कथा-साहित्य है। इसकी विशेषताएँ स्पष्ट हैं।

प्रारम्भ और अन्त का सीधा सम्बन्ध (हाँ, यह सम्बन्ध केवल प्रारम्भ और अन्त ही का नहीं, प्रत्युत प्रारम्भ और शेष सारी कहानी का है) उन कहानियों में होता है जिनमें प्रारम्भ में कोई ऐसी बात को रख दिया जाता है जिसकी सिद्धि के लिए ही कहानी कही गई जान पड़ती है। श्री सुदर्शन की 'साइकिल की सवारी' एक ऐसी ही कहानी है। इसमें प्रारम्भ और अन्त को देखकर यह बात स्पष्ट हो जायगी—

“भगवान ही जानता है कि जब मैं किसी को साइकिल की सवारी करते या हारमोनियम बजाते देख लेता हूँ तब मुझे अपने ऊपर कैसी दया आती है। सोचता हूँ भगवान ने ये दोनो विद्याएँ भी खूब बनाईं हैं। एक से समय बचता है, दूसरी से समय कटता है। मगर तमाशा देखिए, हमारे प्रारम्भ में कलधुग की ये दोनो विद्याएँ नहीं निखी गईं। न साइकिल चला सकते हैं, न बाजा बजा सकते हैं। पता नहीं, कब से यह धारणा हमारे मन में बैठ गई है कि हम सब कुछ कर सकते हैं मगर ये दोनो काम नहीं कर सकते।” (प्रारम्भ)

श्रीमतीजी ने मुस्कराकर जबाब दिया—“यह तो तुम उसको चकमा दो जो कुछ जानता न हो। उस ताँगे पर मैं ही तो बच्चे को लेकर घूमने निकली था कि चलो सँभर भी कर आएँगे और तुम्हें साइकिल चलाते भी देख आएँगे। मैंने निरुत्तर होकर आखें बन्द करली। उस दिन के बाद फिर कभी हमने साइकिल से हाथ नहीं लगाया।” —(अन्त)

कहानी का मूल भाग (विकास)—कहानी के शीर्षक और प्रारम्भ के बाद उसका मूल भाग चलता है। इसे कुछ विद्वान नाटक के ढङ्ग पर विकास अवस्था भी कहते हैं। यहाँ तक आते आते ऐसा विश्वास किया जाता है कि पाठक शीर्षक और श्रीगणेश की दाँ घाटियाँ पार कर चुका है और अब उसके सामने यह प्रश्न नहीं रहता कि कहानी पढो जाय अथवा नहीं बल्कि उसके सामने कहानी पढ़कर कुछ न कुछ निष्कर्ष निकालने का इच्छा होती है। इस का अर्थ यह नहीं कि प्रारम्भ के बाद आकर्षण का मात्रा में कुछ रुचि नहीं रखे, प्रत्युत एक दृष्टि से कहानी की विकास अवस्था पाठक के निर्णयान्तरण का आधार होने के कारण योग्यता का अधिक से अधिक प्रमाण माँगती है। शीर्षक को थोड़ी देर के लिए पाठक भूल भा सकता है, प्रारम्भिक अंश यदि

रोचक नहीं हो तो भी पाठक कहानी पढ़ने ही के नाते उसको छोड़ता नहीं किन्तु कहानी का यह अंश सुन्दर नहीं बन पड़ा तो कहानी भर के प्रति पाठक के हृदय में कोई अच्छा प्रभाव नहीं पड़ता ।

आकर्षण को बात जाने दीजिये, यहाँ आपसे पाठक एक ही प्रश्न करेगा, 'कह दीजिये, जो आप कहना चाहते हैं, बताइए आपका खाता' किसी कम्पनी अथवा फर्म के विषय में आप विज्ञापनों को देखकर उसके प्रति आकृष्ट हो सकते हैं, किन्तु आपके मस्तिष्क में उसकी वास्तविक स्थिति का ज्ञान तभी होगा जब आप उसके बहीखाते व हानि लाभ के चिट्ठे, आदि पर दृष्टिपात कर लेंगे । कहानी का प्रारम्भ और शीर्षक उसके विज्ञापन के तौर पर है जबकि विकास-स्थल उसका बहीखाता आदि ।

इसमें लेखक घटना की प्रायः सभी महत्त्वपूर्ण वार्ता व चरित्रों की सम्पूर्ण योजना का विवरण दे देता है । सारे पात्र इस अवस्था से प्रारम्भ होते एक एक करके कार्य-व्यापार में भाग लेने लगते हैं । पात्रों के कार्य-कलाप की सुविधाएँ बाधाएँ व उनसे उत्पन्न होने वाली तथा उन्हें प्रभावित करने वाली उनकी मनःस्थिति व विचारधारा का विश्लेषण क्रमशः होने लगता है । यदि प्रारम्भ में एक साथ अनेक घटनाओं का संकेत दे दिया गया हो तो किस घटना को लेखक प्रधानता देना चाहता है इसका ज्ञान भी पाठक को इसी अवस्था में होता है । देश काल की अभिव्यञ्जना के विस्तार की दृष्टि से यह अवस्था सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है । अर्थात् कार्य व्यापार कहीं-कहीं और कितने सारे समय में घटित होता है इसका परिचय यही मिलता है । संक्षेप में हम सारी कहानी को यहाँ पहचान लेते हैं और इस अवस्था के अन्त तक हम यह जानने को उत्सुक व उत्सुक हो जाते हैं कि लेखक का मूल वक्तव्य, कहानी कहने का प्रधान उद्देश्य क्या है । निश्चय ही यह उद्देश्य इस अवस्था में नहीं बल्कि, उसके आगे की अवस्था में जिसे चरम अवस्था कहते हैं, प्रकट होता है ।

विकास के बाद की अवस्था पर विचार—यही पर यह प्रश्न उठता है कि क्या यह सही है कि विकास और चरम अवस्था के बीच में कोई अवस्था नहीं होती ? हमारा विनीत दृष्टि में यह सही है कि कहानी जैसे लघु साहित्य को ( इसे साहित्य नहीं बल्कि साहित्यिकता मानना चाहिए ) अनेक खण्डों में विभाजित करना न उसके प्रति उचित न्याय करना ही है न सम्भव ही । कहानी-कला का आदर्श यही है कि उसे कम से कम समय में पढ़ा जा सके । यद्यपि इस सिद्धान्त का उक्त विभाजन से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है और यह

विभाजन केवल एक मानसिक क्रिया विशेष ही है फिर भी प्रश्न यही है कि ऐसा विभाजन न्याय सङ्गत क्यों नहीं ?

कहानी के अवयवों का निर्धारण एक निश्चित आधार पर हुआ है। वह आधार है रोचकता अर्थात् कहानी का प्रत्येक अङ्ग रोचकता का एक विशिष्ट केन्द्रपीठ है। इसका अर्थ यह है कि जब हम शीर्षक को कहानी का एक अवयव मानते हैं तो हमारा तात्पर्य यही होता है कि पाठक का आकर्षण विशेष-रूप से शीर्षक पर केन्द्रित होता है और इसी आधार पर शीर्षक की स्वतन्त्र सत्ता है। यही बात कहानी के प्रारम्भिक स्थल के सम्बन्ध में कही जा सकती है। चरमावस्था इसी रोचकता का मूल केन्द्र-बिन्दु है। तत्पश्चात् कहानी का अन्त आता है। पाठक का आकर्षण इन सब अवयवों पर रहता है। प्रश्न यही है कि चरमावस्था और प्रारम्भावस्था के बीच के अन्त को इसी आकर्षण की कसौटी पर कितने भागों में विभक्त किया जा सकता है। सही बात तो यह है कि यदि थोड़ी देर के लिए कहानी मात्र ही की आकर्षकता की बात भुला दी जाय तो आकर्षण की दृष्टि से इस मध्याह्न का कोई महत्त्व नहीं है। किन्तु इसके कारण उसकी स्थिति को भुलाया नहीं जा सकता। प्रारम्भ की सीमाएँ निश्चित हैं तथा चरमावस्था भी एक विशिष्ट सक्षिप्त अवस्था है। प्रारम्भ का स्थल समाप्त करते ही पाठक चरमावस्था पर नहीं पहुँच जाता। इस प्रकार दोनों के बीच की अवस्था को स्वीकार अवश्य करना है। किन्तु फिर उसी आकर्षण की कसौटी से कसते हुए इसे पुनः विभाजित नहीं किया जा सकता। यह अपने में एक सम्पूर्ण अवस्था है जो प्रारम्भ से लेकर चरमावस्था तक हमारा मार्ग तैयार करती है। जहाँ तक कौतूहल का प्रश्न है ( जिसे एक आलोचक ने विकास और चरम के बीच की एक अवस्था माना है। ) हमारा निवेदन है कि कौतूहल तो सारी कहानी का प्राण है और उसे किसी अवस्था विशेष के साथ अन्तर्मुक्त कर के रखना कहानी-कला के सही स्वरूप को भुलाना है। नाटक आदि साहित्य की अन्विति तथा गति कहानी की गति से कुछ भिन्न होती है और फिर भी जिस समय नाटक की शास्त्रीय अवस्थाएँ ( जिनमें सङ्घर्ष Rising Action और नियतासि शामिल हैं ) निर्धारित की गई थी उस समय नाटको की एक निश्चित टेकनीक स्वीकार कर ली गई थी जिसका आज कुछ भी महत्त्व नहीं है। विकास और चरम के बीच कौतूहल, सङ्घर्ष या नियतासि की ही पर्याय जान पड़ता है, अतः इसका भी इस रूप में आज कोई महत्त्व नहीं है।

इस अवस्था के समय यदि इन बातों का ध्यान रखा जाय तो इस अवस्था का सङ्कटन सुन्दर हो जायगा—

- (१) संक्षिप्त और प्रसङ्गोचित विवरणों की ही योजना ।
- (२) सारे मनोनीत पात्रों को घटनास्थल पर ले जाना ।
- (३) मूल कथा वस्तु का सङ्कलन तथा क्रमिक विकास ।
- (४) वातावरण को चरमावस्था की ओर ले जाने की योग्यता का सञ्पादन । इसके लिए कहानी में एक तीव्र अन्तर्द्वन्द का निर्माण प्रायः आवश्यक होता है ।
- (५) चरमावस्था के रहस्य की रक्षा ।

इनमें से पिछली दो बातें अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं । असफल कहानियों का बहुत कुछ उत्तरदायित्व इन्हीं बातों की अपूर्ण या दोषपूर्ण पूर्ति पर रहता है । इसकी विस्तृत जाँच करना आवश्यक है ।

चरम की ओर—श्री राधाकृष्ण वृत्त 'रामलीला' कहानी का नायक रामरतन आधुनिक बुद्धि का आदमी होते हुए भी रामलीला के खानदानी पेशे को छोड़ नहीं सकता । पाँच दिनों की कड़ी मेहनत करने पर उसे राम का अभिनय करने के लिए एक बालक मिलता है जिसे वह खुशी से वह पाट देता है । इस अभिनय में वह बालक बहुत सफल होता है और उसकी रामलीला चल पड़ती है ।

इस बात को बाईस वर्ष बीत जाते हैं । उसका दल ग्वालियर नरेश के समक्ष अभिनय करना चाहता है किन्तु उसे इसके लिए 'रावण' नहीं मिल रहा है । परिश्रम के बाद उन्हें एक व्यक्ति वैसा ही मिलता है जो रावण का अभिनय कर सके । उसका अभिनय सर्वोत्तम सिद्ध होता है ।

इस आस्था तक कहानी की विकास-भूमि है । यहाँ तक सारे मनोनीत पात्र घटनास्थल पर आ जाते हैं, मूल कथावस्तु भी चल पड़ती है ( और ऐसा लगता है कि जैसे समाप्त ही हो गई है । ) तथा जो विवरण आदि दिए गए हैं वे संक्षिप्त व प्रसङ्गोचित हैं । इस कथा में पाठक को कोई विशेषता दिखाई नहीं देती, यही इस कथा का कौतूहल है । कहानी किस प्रकार और कहाँ मोड़ लेगी (चरमावस्था) इसका किञ्चित भी ज्ञान पाठकों को नहीं होता । इस प्रकार चरमावस्था के रहस्य की रक्षा तो हो जाती है, प्रत्युत हमें ऐसा बरबस मानना पड़ता है कि इन्हीं दो घटनाओं में से चरमावस्था का उदय होगा । इस प्रकार चौथी और पाँचवीं अवस्थाएँ हमारी इस कथा में स्वतः सिद्ध हो जाती हैं ।

विकास का रूप—विकास-अवस्था की गति प्रायः बड़ी अप्रत्याशित रहती है । कभी कथानक में एकदम गति आ जाती है, कभी निरीह मुकता,

कभी वह पहाड़ी भरने की धारा और कभी समतल पर बहने वाली मन्द-मन्दा-  
किनी सी हो जाती है। किन्तु एक अज्ञात रहस्य सर्वत्र व्याप्त रहता है।

कहण रस से ओतप्रोत अज्ञेयजी की 'इन्दु की बेटो' नामक कहानी  
देखिए। उसका नायक रामलाल अपनी पुराने विचारों वाली स्त्री को लेकर  
रेलगाड़ी पर बैठा घर जा रहा है। रास्ते भर उसके व्यवहारों से, उसकी रुढ़ि-  
गत मूकता, निष्प्राणता से उसके मन में एक कुठन एकत्रित हो जाती है। किसी  
छोटे से स्टेशन पर वह उससे पानी माँगती है। रामलाल उतर कर पानी लाने  
जाता है। तभी गाड़ी चल देती है। रामलाल पीछे से एक डिब्बे के दरवाजे का  
हैंडल पकड़ कर गाड़ी पर पहुँच जाता है। इसी बीच में उसकी पत्नी यह  
देखन के लिए कि वे गाड़ी पर आगए हैं या नहीं अपने डिब्बे के दरवाजे से  
मुँह निकालनी है और झुककर देखती है और आश्चर्य के मारे गिर पड़ती  
है। इसका चित्रण अज्ञेयजी ने कौसी सजीवता के साथ, कितनी संवेदना के  
साथ किया है।

'आकाएक रामलाल गाड़ी के कुछ और निकट आकर कूबा। इन्दु जरा  
और झुकी कि देखे वह सवार हो गया कि नहीं, और निश्चिन्त हो जाय।  
उसने देखा—

अन्धकार—कुछ हलता सा—एक टीम—जाँघ और कन्धे में जैसे भीषण  
आग—फिर एक दूसरे प्रकार का अन्धकार।

गाड़ी मानो विषम क्रोध से चिचियाती हुई रुकी कि प्रतुभृतियों से बँधे  
हुए इस क्षुद्र चेतन सवार की घटना के लिए किसी ने चेन खींचकर उस जड़,  
निरीह और इसीलिए अडिग शक्ति को क्यों रोक दिया है।'

कथानक में एकदम तीव्रता आगई है, इन्दु का भीषण धाव उसे वही  
समाप्त कर देता है। किन्तु कथानक की न समाप्ति हो गई है, न उसमें चरमावस्था  
ही आई है। हम सोचते रह जाते हैं कहानी किस ओर मुड़ी ?

इसी बीच में कुशल लेखक एक चारित्रिक विशेषता का स्वाभाविक  
उद्घाटन करता है। कौन पाषाण-हृदय पति है जो अपनी पत्नी से चाहे जितनी  
घृणा करता है, किन्तु उसे इस अवस्था में देखकर उद्वेलित नहीं हो जाता ?  
रामलाल का पिपासु हृदय दो वर्ष के भीषण अलगाव को स्वीकार करने को  
तैयार नहीं, आज वह संवेदना, अनुभूति, सौहार्द, आत्मीयता और लगाव  
हूँडता है :—

'थोड़ी देर के बाद जब जरा कापकर इन्दु की एक आल खुली और



बिना किसी की ओर देखे ही स्थिर हो गई और क्षीण स्वर में कहा, “मं दलो” तब रामलाल को नहीं लगा कि वे दो शब्द विज्ञप्ति के तौर पर कहे गये ह। उसे लगा कि उनमें खास कुछ है, जैसे वह किसी विशेष व्यक्ति को कहे गये हैं, और उनमें अनुमति मांगने का सा भाव है “.....”

उसने एकाएक चाहा कि बटकर लोटा इन्दु के मुँह से छुआ दे, लेकिन लोटे का ध्यान आते ही वह उसके हाथ से छूटकर गिर गया।”

वास्तव में यही छाश्चर्य चारित्रिक उत्क्रान्ति है जो कहानी में एक नया कुतूहल उत्पन्न करके उसकी सजीवता की रक्षा करती है। इन्दु वहीं मर जाती है, किन्तु कहानी चालू है। किस बूते पर ? चरित्र की कौनसी अन्य विशेषता कथानक की कौन-सी दूसरी गुत्थी सुलझानी शेष रह गई है अब ? कहानी में एक शैथिल्य सा, अवसाद सा आ गया है। यह कहानीकार का शैथिल्य नहीं, प्रत्युत उस वातावरण का शैथिल्य है जो किसी की आकस्मिक, अप्रत्याशित, भयङ्कर मृत्यु से वैसे ही बन जाता है जैसे किसी तूफान के बाद धान्ति हो जाती है। किन्तु कलाकार रहस्य के सूत्र को धामे हुए है। ‘इन्दु की बेटी’ कहानी का शीर्षक। यदि इन्दु मर गई अपरगृहीत, तो उसकी बेटी कैसी ?

गाड़ी फिर जरा सी रुककर चल पड़ती है। बीस साल बाद रामलाल उसी स्टेशन पर आकर रुकता है। उद्देश्यहीन ? वह कलकत्ते से कमाकर लाया है पर इस स्टेशन में उसका क्या काम ? पॉइन्टमैन सामान उतार कर रखवाता है।

करुण रस का एक और दिल दहचाने वाला दौरा आता है। रामलाल बूढ़े पॉइन्टमैन से पूछता है :—

“तुम यहाँ कबसे हो ?”

“अब्जी, क्या बताऊँ ? सारी उमर ही यही कटी है।

“अच्छा ? रामलाल अपने आपको दान्तवना देने के उद्देश्य से पूछता है”

“तुम्हारे होते यहाँ कोई दुर्वटना हुई ?

प्रिय की स्मृति कितनी मधुर होती है। मनुष्य की अंतवृत्तियाँ फिर-फिर कर उसी की ओर लपकती हैं, यद्यपि उसके जीवन-काल में मनुष्य को उससे सन्तोष शायद ही होता।

बूढ़े ने कहानी सुनाते हुए कहा—“बाबूजी औरत जात भी कैसी होती है भला वह गाड़ी से रह जाता तो कौन बड़ी बात थी ? दूसरी में आ जाता। लेकिन औरत का दिल कैसे मान जाय।”

लेकिन औरत का दिल कैसे मान जाय ? रामलाल के दिल पर सीधी

चोट लगनी है। अपनी आत्मा के अकेलेपन को, अवर्णनीय अकेलेपन को, अन्धेरे ही में अनुभव करते हुए रामलाल टहलने लगा।

यह है कहानी की विकास अवस्था। कितना रोमाञ्चकारी रहस्य, कितनी सरलता। मैं सच कहता हूँ कि जब जब मैं कहानों का यह अंश पढ़ता हूँ तो मुझे रोमाञ्च हो जाता है। समस्त मानव-जाति के विश्वास, उसकी सारी सहा-नुभूति रामलाल नामक इस नगण्य पात्र में केन्द्रित हो जाती है। क्यों? क्योंकि लेखक ने हममें इतनी शाश्वतता, इतनी सार्वभौमता भर दी है कि हमारा ध्यान बरबस इस ओर खिंच जाता है। यह है कलाकार का कौशल।

विश्रान्ति स्थल—ऐसा लगता है कि कहानी की इस फ्रंटियर मेल के लिए, जहाँ से वह प्रारम्भ हुई वहाँ से जहाँ बढ़ सकेगी वहाँ तक, बीच में कोई स्टेशन नहीं है। जैसे कि यात्रा छोटी है और बीच का मार्ग महत्वहीन। किन्तु अनेक ऐसी कृतियाँ होती हैं जहाँ विकास मार्ग में अनेक ठहराव भी होते हैं। ये ठहराव कभी अप्रत्यक्ष और बहुधा प्रत्यक्ष होते हैं। अप्रत्यक्ष अवस्था में इन विश्रान्ति स्थानों की जाँच कथानक की गति में शिथिलता, अथवा प्रायः उसकी दिशा में मुड़ाव को स्थिति से होती है। प्रत्यक्ष अवस्था में इनका परिचय लेखक को के द्वारा दिए हुए १, २, ३ आदि संकेतों से होना है जो कहानी के प्रकरणों का काम करते हैं अथवा जिस स्थल पर विश्रान्ति होती है वहाँ से लेकर दूसरे गए स्थल तक कुछ विशेष दृष्टव्य स्थान रिक्त छोड़ दिया जाता है, ताकि उपर से केवल अनुच्छेद ( पैराग्राफ ) परिवर्तन की भ्रान्ति न हो सके। दोनों ही अवस्थाओं में यदि लेखक द्वारा कथानक अथवा कहानी के अमुक स्थलों पर विश्रान्ति लाने का प्रयोजन है तो यह प्रयोजन उसी के किसी आयोजन से स्पष्ट हो जाता है।

जहाँ कहानियाँ लम्बी होती हैं वहाँ लेखक प्रायः उनमें रोचकता लाने के लिये कथावस्तु के भिन्न-भिन्न मार्ग कर देता है। ये सारे मार्ग अन्त में एक केन्द्र में जा मिलते हैं जिसे चरमावस्था कहते हैं। कभी-कभी एक दृश्य के समाप्त होने के पश्चात् बिल्कुल दूसरा ही दृश्य उपस्थित हो जाता है (जैसा नाटक के अङ्को एवं दृश्यों में होता है) और कभी वही दृश्य कुछ नवानता लेकर, संवेदना की तीव्रता लेकर आ खड़ा होता है। दोनों का उद्देश्य नाटक को ऊँचने से बचना है।

इन विश्रान्ति स्थलों के निर्धारण का कोई नियत आधार नहीं है। जहाँ कहीं लेखक कथानक में अप्रत्याशित अनुवर्तन उपस्थित करना चाहता है अथवा उसके किसी अंश को तीव्रता देना चाहता है वही ऐसे विश्राम चिन्हों का उपयोग किया जा सकता है। इस प्रकार के अनुवर्तन में देश-काल व्यवधान भी

समाहित है। कभी-कभी ऐसा देखने में आता है कि विभाजन उस स्थल पर कर दिया जाता है जहाँ घटना का क्रम अविभाज्य रूप से चालू है। किन्तु ध्यान से देखने पर दोनों स्थलों की सीमा रेखा स्पष्ट हो जाती है।

विशेष छोटी कहानियों में ऐसे विश्रान्ति-स्थल अप्रत्यक्ष या प्रत्यक्ष रूप में जितने कम हो उतनी ही कहानी की सवेदना की एकता बनी रहती है। बड़ी कहानियों में भी इनको मात्रा आवश्यकता से अधिक नहीं होनी चाहिए। वैसे साधारण रूप से ये विश्रान्ति स्थल कहानी के अनिवार्य अथवा आदर्श अङ्ग नहीं हैं क्योंकि प्रत्येक विश्रान्ति स्थल के साथ सवेदना की विभक्ति सम्भाव्य है जो कहानी के लिये अहितकर है। ऐसी लम्बी कहानियाँ जिनमें ये विरामस्थल बहुत दिखाई पड़ते हों, वैसे पाठ्य भी कम होती हैं, वहाँ उनमें शैली का अत्यधिक आकर्षण न हो।

चरमावस्था या पराकाष्ठा—कहानीका उच्चतम शिखर है। यह कहानी की वह तीव्रतम अवस्था है जहाँ सारे कथानक का रहस्य, सारे चरित्रों की अन्तः-भूमिकाएँ, एक शब्द में, सारी कहानी का मन्तव्य प्रस्फुटित हो जाता है। किन्तु यह भट से नहीं होता। विकास भर में इसकी उचित पृष्ठभूमि तैयार होती है और यहाँ आकर पाठक की वृत्तियाँ सवेदना की व्यस्ततम अवस्था को प्राप्त हो जाती हैं और एकदम से भयानक विस्फोट होता है। ऐसा लगता है मानो पाठक ज्वालामुखी के उच्चतम शिखर पर चल रहा है और उसकी आँखों पर बँधी हुई पट्टी इस विस्फोट के बाद ही खुलती है—वह विस्मयाभिभूत होकर चारों ओर देखता है—क्या हो गया? कहने की आवश्यकता नहीं, यह अवस्था जितनी ईषत्कालीन हो, छोटी हो, उतना ही कहानी में सौन्दर्य रहता है। चरमावस्था का विशेष महत्त्व उसके लाघव ही में है।

श्री राधाकृष्ण कृत “रामलीला” नामक उक्त कहानी का महत्त्व इतना ही है कि दो पात्र राम और रावण वास्तव में एक ही व्यक्ति के दो रूप हैं। वही व्यक्ति जो राम का सौम्यशुचि अभिनय करने में सर्वोत्तम रहा, समय पाकर एक ऐसी अवस्था को पहुँच जाता है जहाँ उसका ‘राम’ ‘रावण’ में अनायास बदल जाता है, जो विस्मय जनक होते हुये भी सत्य है। इस द्वयर्थक व्यक्तित्व के उद्घाटन में ही चरमावस्था के उपादान हैं। कथानक के इस सुमिग्न अंश के अनावरण में लेखक का सारा मन्तव्य सम्पूर्ण रूप में प्रकट हो जाता है।

“इन्दु की बेटी” का चरम किञ्चित् अधिक कलात्मक है। कहानी में एक बार फिर अनैर्मित्तक आवेग आगया है किन्तु यह आवेग भिन्न प्रकार का है। इसमें दीपक के निर्वाण होने के पूर्व की फड़फड़ाहट है, व्याकुलता है।

रामलाल पटरी के नीचे लकड़ी के स्लीपरों पर खून के पुराने घब्बों सा कुछ देखता है। उस स्मृति में वह थोड़ी देर विह्वल रहता है, जब अकस्मात् उस किसी औरत के रोने की आवाज सुनाई पड़ती है और आवाज ही नहीं, इसमें इन्दु की आवाज की कशिश भी सुनाई पड़ती है। रामलाल पास आकर ललकारता है, मन्द मधुर।

सारे दृश्य में कितनी विरोधजनक व्यग्रता है। साथ ही कितनी कुशलता से उसका नाटकीय चित्रण हुआ है। दृश्य के सारे विवरण हमारे सामने बिना किसी आवरण में प्रत्यक्ष हो जाते हैं।

एक स्त्री कपड़े की एक पोटली को, कदाचित् अपने नवजात शिशु को, वही छोड़कर रामलाल का पीछा करते-करते झुरमुट की ओट में हो जाती है। रामलाल का पैर उस सोती हुई पोटली से टकरा जाता है। शिशु रो पड़ता है। वह उसे लाकर बेच पर सुबह पाँच बजे की गाड़ी की प्रतीक्षा में बैठ जाता है, गाड़ी में विस्तर खोला जा सकेगा '....'।

यह है कहानी की पराकाष्ठा। यह पराकाष्ठा कथावस्तु की भाषा में प्रकट हुई है। पात्रों के चरित्र में किसी प्रकार का अन्तर नहीं आया, या बताया गया है।

चरित्र-चित्रण में नई दिशा—चरित्र क्रान्ति के रूप में प्रकट होने वाली पराकाष्ठा के उदाहरण जयशंकरप्रसाद की 'पुरस्कार' और उपेन्द्रनाथ अश्व की 'पत्नीव्रत' कहानियाँ हैं। इनमें यद्यपि चरमावस्था के समय कथानक में विशेषता आई है, पर उसका कारण पात्र-विशेष है, स्वतन्त्र परिस्थितियाँ नहीं। अतः अपने आप में इस कथावस्तु गत परिवर्तन का कोई महत्त्व नहीं, महत्त्व पात्र-विशेष का है। 'पत्नीव्रत' का मुख्य पुरुष पात्र खन्ना दुर्जबर है। उसको पहली पत्नी से घोर असन्तोष था, ऐसा उसका दूसरी पत्नी लक्ष्मी का विश्वास है तथा लक्ष्मी यह भी समझती है कि खन्ना साहब उसे बेतरह चाहते हैं। इस बात की विज्ञप्ति भी वह उस अस्पताल के स्टाफ के सामने कर देती है जहाँ वह कई दिनों से यक्ष्मा का शिकार होकर पड़ा है। इस विज्ञप्ति से कहानी का सारा बातावरण आलोकित रहता है। किन्तु जब लक्ष्मी मृत्यु-शैया पर पड़ा होता है तब खन्नासाहब उसे संभालने भी नहीं आते, प्रत्युत जब वह मर जाती है तब स्टाफ को यह समाचार मिलता है कि खन्ना साहब शादी करने के लिए चल गए हैं। यही कहानी की पराकाष्ठा है। तभी हमें मालूम होता है कि लक्ष्मी को बीमारी हो मे खन्ना साहब उसके गहने अपने 'पत्नीव्रत' चरित्र का परिचय देने ला ले गए थे। खन्नासाहब के इस वास्तविक चरित्र का संकेत कहानी में कहीं

नहीं दिया गया है, प्रत्युत उससे विपरीत वातावरण ही तैयार किया गया है ताकि पराकाष्ठा की सवेदना एकदम तीव्र हो जाय। कुतूहल की रक्षा का यह उपाय अद्वितीय है।

‘पुरस्कार’ की नायिका मधूलिका कोशल की एक कृषक बाला है। उसका परिचय प्रतिद्वन्द्वी देश मगध के राजकुमार अरुण से हो जाता है जो उसके सामने उसके प्रति कोशल नरेश द्वारा किए गए अपमान का बदला लेने का प्रण करता है वह उसे अपनी योजना में भाग लेने को भडकाता है। प्रणय की स्वर्णलालसा में वह उसकी स्वीकृति दे देती है किन्तु उसे जब देश-प्रेम का ध्यान आता है तब वह फौरन अपने व्यक्तिगत स्वार्थ ( अरुण-प्रेम ) को तिला-ञ्जलि देकर अरुण के षड्यन्त्र का भण्डाफोड कर देती है। अरुण बन्दी कर लिया जाता है और उसे प्राणदण्ड सुनाया जाता है, किन्तु जब मधूलिका को उसके देश-प्रेम का पुरस्कार माँगने को कहा जाता है तब वह बोलती है—“तो मुझे भी प्राणदण्ड मिले” और वह बन्दी अरुण के पास जा खड़ी होती है। कहानी की इस पराकाष्ठा में चारित्रिक द्वन्द्व ही है और इसकी नायिका ने देश-प्रेम के लिए स्वार्थ को त्याग देना महत्तर समझा है पर देश-रक्षा की सिद्धि के पश्चात् उसी प्रेम के मधुर अंक में ही जाना श्रेष्ठ पाया है जिसके लिए इतना महल बाँधा गया, यद्यपि इसका अर्थ स्वयं प्राणदान ही क्यों न हो।

चरमावस्था की अनिवार्यता पर विचार—क्या कहानी में चरमावस्था का आना आवश्यक है ? यह एक वैधानिक प्रश्न है। इस प्रश्न के समाधान से पूर्व इसकी भूमिका को समझ लेना आवश्यक है। चरमावस्था प्रायः सभी कहानियों में देखी जाती है। किन्तु कुछ कहानियाँ ऐसी स्वाभाविक, सहज गति से चलती हैं कि उनमें सवेदना प्रत्येक स्थल पर विद्यमान रहती है और यह आवश्यक नहीं होता कि उसे कहानी के एक विशेष स्थल पर तीव्रतम बनाया जाये। इस अवस्था में पराकाष्ठा के दर्शन दुर्लभ होते हैं और कहानी एक ही प्रकार की सवेदना जगाकर समाप्त हो जाती है, किन्तु ध्यान से देखने पर इस तथ्य की खोजलाहट नजर आ जाती है। कहानी का इतर साहित्य विधाओं से पृथक करने का मूल आधार उसकी कथावृत्ति अर्थात् उसमें कथा का पाया जाना है। इसके पश्चात् नाटक, उपन्यास आदि कथावृत्ति वाले अन्य साहित्यों से उसे सवेदना की कला ( unity of impression ) के आधार पर पृथक किया जाता है। वैसे उपन्यास में भी सब मिलाकर एक ही सवेदना ऐसी है किन्तु वह अनेक स्थलों में इतनी विद्यमानता के साथ बिखरी हुई होती है कि उसका प्रत्येक अंश अपने में पूर्ण प्रभावशाली होता है और इस प्रकार हमें वह विभक्त लगती है।

इसके ठीक विपरीत कहानी एक ऐसी साहित्य है जिसमें संवेदना का किसी एक स्थान पर संवर्द्धित, भाजित तथा केन्द्रित रहना अपरिहार्य है। कहानी कला की सारी मार्मिकता का आधार यही कही है। कहानी के अन्य स्थल उभी केन्द्र स्वरूप की ओर ले जाने के सोपान मात्र होते हैं, उनका स्वतन्त्र कोई महत्त्व नहीं। अतः ऐसी कहानियाँ जिनमें संवेदना का किसी एक स्थान पर मूलाधिकरण नहीं होता कहानी नहीं, कहानी का भ्रम है। उन्हें कथात्मक स्केच कहना अधिक सही होगा। महादेवी वर्मा के स्मरण इसी प्रकार के साहित्य की कोटि में आते हैं। हाँ कभी कभी यह चरम इतना अवगुणनशील होता है कि इसकी ओर सकेत करना कठिन होता है, किन्तु इस कारण उसकी स्थिति को इन्कार नहीं किया जा सकता। इसके साथ ही ऐसी भी कहानियाँ नजर आती हैं जिन्हें न केवल कहानी ही कहने का लोभ संवरण नहीं किया जा सकता पर साथ ही जिनमें चरम की स्थिति नहीं के बराबर होती है खलील जिब्रान और कृष्णचन्द्र की अनेक कहानियाँ इसी प्रकार की हैं।

अन्त —अन्त की अवस्था कहानी की चरमावस्था के ठीक बाद की अवस्था है। प्रश्न यह है कि क्या चरमावस्था के बाद भी अन्त नाम की कोई विशिष्ट वैधानिक अवस्था को स्वीकार किया जा सकता है। इस प्रश्न का कोई निश्चित उत्तर नहीं है। चरमावस्था में कहानी का अन्तिम परिणाम नजर आ जाता है। कहानी में तब कहने को और क्या रह जाता है। यहाँ यह समझ लेना आवश्यक है कि कहानी के अन्तिम भाग ही से अन्त का तात्पर्य नहीं है। उन कहानियों में जिनमें कहानी चरम पर आकर ही समाप्त हो जाती है कहानी का अन्त चरम के अन्तिम अंश को कह सकते हैं। पर ऐसा नहीं है। यह उस अवस्था की बात है जो कभी कभी चरमावस्था के समाप्त होने के बाद भी चालू रहती है।

अन्त की वैधानिक स्थिति—कहानी का सही आदर्श तो यही है कि उसे चरमावस्था पर ही समाप्त कर दिया जाय, पर कुछ कहानियाँ ऐसी होती हैं जिनमें इतना ही करने से सन्तोष नहीं होता प्रत्युत कुछ कहना रोप रह जाता है। हाँ, जो वस्तु रह जाती है उसका मूल संवेदना से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं होता। एक प्रकार से यह कहानी के मिर्च मसाले को समेटने जैसा है। यहाँ कहानीकार वही करता है जो एक बनिया अपनी दिन भर की कमाई के बाद अपनी दुकान समेटते हुए करता है। हिसाब का लेखा जोखा न करे तो दुकान में ताला बन्द करके उसे जाना ही पड़ता है। यह कहानी का साधारण अन्त है।

‘उसने कहा था’ शीर्षक कहानी में सूबेदारनी अपने पति और पुत्र की

जीवन रक्षा का आग्रह लहनासिंह से करती है, वह स्थल चरमावस्था का स्थल है। उसके बाद का सारा स्थल अन्त का है। किन्तु दोनों का वास्तविक विभाजन बड़ा दुस्साध्य है। कारण, कहानी के पीछे के अंश को विधान की दृष्टि से इतने कलात्मक रूप में चित्रित किया गया है कि कहानी की सवेदना चरमावस्था के बाद भी स्थिर रहती है। सूबेदारनी ने जो कुछ कहा था उसे लहनासिंह ने प्राणों की बाजी लगाकर निभाया, यह कथानक का अविभाज्य अङ्ग है। किन्तु यह सारा स्थल पराकाष्ठा नहीं है। होर्ग स्नेह तरल आदेश की पूर्ति (हजारासिंह और बोवासिंह की रक्षा) चरमावस्था की समाप्ति करती है लेकिन स्वयं यह आदेश पूर्ति के पश्चात् प्रकट हुआ है 'स्वप्न में'। लहनासिंह घायल पड़ा है और मृत्यु के कुछ समय पहले ही साफ हुई स्मृति के पटल पर अतीत की सारी बातें एक एक करके लाता है लेखक जानता है कि यहाँ आदेश इतने कुतूहल से भरा है कि उसे प्रकट कर देने के बाद कहानी को सम्बन्धी करने से उसके आकर्षण के नष्ट होने की सम्भावना है। वह थोड़ी ही देर में कहानी समाप्त कर देता है। यदि सारी कथावस्तु को एक सीधे घागे में पिरो दिया जाय तो हजारासिंह व उसके पुत्र की रक्षा के बाद का सारा स्थल अन्त कहा जाना चाहिए। इसका मुख्यांश वह है जिसमें लहनासिंह की बाँवों से होने वाली मृत्यु का संक्षिप्त, पर मर्मन्तिक उल्लेख है।

रहस्यमय अन्त— कहानी का तीसरा अन्त वह है जिसमें कहानी के समाप्त होने के बाद का कुछ ऐसा रहस्य आवृत्त रह जाता है जिसे जानने की हम इच्छा करते हैं। यह बड़ी अस्वाभाविक या कम प्रयोग आने वाली अवस्था है। हाँ नवीनतम टेक्नीक में इसका प्रयोग क्रमशः वृद्धिगत होता हुआ जान पड़ता है। यह ठीक है कि कथानक का जो कुछ अंश अनावृत्त रह जाता है उसकी पूर्ति पाठक अपनी कल्पना से कर लेते हैं, यद्यपि कल्पना की इस पूर्ति में विविधता को उवकाश रहता है। कहानी की मूल सवेदना तथा लेखक की सामान्य गति दिशा से अभिन्न पाठक को आन्ति की कम आशंका रहती है और पाठक प्रायः उसी निर्णय पर पहुँच जाता है जिस पर लेखक पहुँच गया होगा।

ऊपर उल्लिखित कहानी 'पुरस्कार' का टेक्नीक बिल्कुल ऐसा ही है। इसका अन्तिम अंश (शास्त्रीय दृष्टिकोण से अन्तिम अंश नहीं) नीचे उद्धृत किया जाता है :—

“.....मधूलिका बुलाई गई। वह पगलीसी आकर खड़ी होगई। कौशल नरेश ने पूछा मधूलिका तुझे जो पुरस्कार लेना हो, माँग। वह चुप रही। राजा ने कहा मेरी निज की जितनी खेती है, मैं सब तुझे देता हूँ। मधूलिका ने

एकबार बन्दी अरुण की ओर देखा । उसने कहा मुझे कुछ नहीं चाहिये । अरुण  
हैंस पड़ा । राजा ने कहा : नहीं, मैं तुम्हें अवश्य दूँगा । माँग ले । "तो मुझे भी  
प्राणदण्ड मिले" कहती हुई वह बन्दी अरुण के पास जा खड़ी हुई ।"

कहानी समाप्त । मधूलिका का एक संकल्प ( देशरक्षा का संकल्प ) पूरा हो जाता है । किन्तु उसके साथ ही उसके प्राणों से प्रिय अरुण को प्राणदण्ड मिला है, इससे अधिक उसके प्रेमी हृदय को आघात पहुँचाने वाली और कोई बात नहीं है । ऐसा लगता है कि उसका जीवन नीरस, संवेदना विहीन, सूय्य हो जायगा । इस सम्भावना को उसने समय रहते समझ लिया है । इन परिस्थितियों में उसकी जो अवस्था है उसको उक्त अङ्क के रेखाङ्कित शब्दों से अधिक सजीव पदावली में व्यक्त नहीं किया जा सकता ।

लेकिन प्रश्न यह है कि क्या मधूलिका को भी अरुण के साथ प्राणदण्ड मिला ? क्या यह सम्भव था ? क्या मधूलिका ने केवल अरुण के प्राणदण्ड को स्वीकार किया ? क्या कोशल नरेश ने इस स्थिति में स्वयं अरुण को प्राणदण्ड से मुक्त नहीं कर दिया ? क्या यह मधूलिका के लिए सबसे अच्छा पुरस्कार नहीं होता ? ये सब प्रश्न हैं जो प्रत्येक पाठक प्रसादजी के कथाकार से करता है । किन्तु सहृदय पाठक उसका समाधान अपने हृदय ही में ढूँढ लेते हैं । ( यह कला का व्यक्ति-प्रतिपादक स्वरूप है । )

ऊपर की कहानी में अन्त नाम की कोई अवस्था नहीं है, प्रत्युत कहानी चरमावस्था ही में समाप्त हो गई है । यदि इसमें अन्त का अभिनिवेश किया जाय तो उसका वह अंश अन्त माना जायगा जिसमें अरुणायिनी मधूलिका के द्वारा की गई प्रार्थना पर राजा की क्या प्रतिक्रिया हुई इसका परिज्ञान हो, तथा जिसकी पूर्ति वास्तव में पाठक कल्पना द्वारा ही करता है । किन्तु कुछ कहानियों का अन्त लक्ष्य तो होता है पर अत्यन्त संक्षिप्त होता है । ऐसी कहानियाँ तो, जिनमें चरमावस्था के बाद कथानक का कोई अंश छूटता नहीं, बहुत होती है । पर ऐसी कहानियाँ जो चरमावस्था के तत्काल बाद समाप्त हो जाती हैं थोड़ी होती हैं । निश्चय ही संक्षिप्त अन्त वाली कहानियाँ अन्त की दृष्टि से सफल होती हैं । इसमें कथानक रहता है या नहीं, इस पर कोई विचार नहीं किया जाता । देखा यही जाता है कि चरमावस्था के बाद अन्तिम अवस्था में लेखक क्या कहना चाहता है, जो कुछ कहना चाहता है वह काफी महत्वपूर्ण है या नहीं, उसमें पर्याप्त रोचकता है या नहीं, और वह कितनी संक्षिप्तता के साथ अपने वक्तव्य को समाप्त करना जानता है या नहीं ।



श्री रामकृष्ण की 'रामलीला' कहानी में जब रामलीला के अधिनायक रामरतन के सामने उसके द्वारा पुरस्कार मांगने की बात कही जाने पर रामलीला का खेल नायक रावण अपना पूर्व परिचय देता है और यह बतलाता है कि मैं वही व्यक्ति हूँ जो बाईस वर्ष पूर्व राम का सौम्यशुचि अभिनय करने में अत्यन्त निष्णात सिद्ध हुआ था तब "रावण के उस भयानक चेहरे के भीतर से रामरतन को राम की वही सावली सलोनी निमूल छवि फूटती हुई सी दिखाई पड़ी। वह आश्चर्य से चकित होकर बोल उठा हाँ तुम वही राम हो। मुझे याद आगया। तुम वही राम हो। यही अन्तिम अंश है, अन्तिम अवस्था भी। इसके ठीक पूर्व ही चरमावस्था आई है, जहाँ वह व्यक्ति अपना परिचय देता है। पर चरमावस्था के कुतूहल की शान्ति मात्र होती है। कहानीकार का असल उद्देश्य प्रकट नहीं होता। यह उद्देश्य अन्तिम पक्तियों में ही है। इन पक्तियों में आज की खोखली अर्थ व्यवस्था पर जो अलक्ष्य परन्तु गहरा व्यङ्ग्य है उसे कोई भी सहृदय समझे बिना नहीं रहेगा। "तुम वही राम हो। मुझे याद आगया। तुम वही राम हो।" में न केवल रामरतन का हर्ष ही प्रकट होता है, प्रत्युत उसमें इतनी कातरता एवं असहायता भरी है कि देखते ही बनता है। समाज व्यवस्था के प्रति यह मूक व निरीह व्यङ्ग्य ही कहानी की मूल संवेदना का उपादान बनता है।

"पत्नीव्रत" कहानी में डॉक्टर जब लहनासिंह से पूछते हैं कि खप्पासाहब अब भी अपनी मृत-पत्नी को देखने आयेंगे या नहीं तभी वह कहता है कि वे तो घादी करने अपने घर चले गये हैं। यह कहानी की पराकाष्ठा है। ठीक उसी के बाद अन्त में लेखक ने लिखा है कि "उन ठन करता चाटें मिस सुलताना के हाथ से फर्श पर गिर पड़ा और रशीदा ने जैसे चीख कर कहा, मिस साहब, मिस साहब, इसका उद्देश्य उस अस्वाभाविक परिस्थिति का चित्रण करना ही होता है जिसमें पात्र अपने आपको उस समय पाते हैं, घोर आश्चर्य। यह सही है कि समाज के सीधे-सादे निरीह प्राणियों को ऐसे घूर्तों के काले कारनामे देखने का अभ्यास नहीं है। इस प्रकार के अविभाज्य अन्त कहानी की मूल संवेदना के अविभाज्य अङ्ग बनकर ही आते हैं।

"अपना-अपना भाग्य", "पत्नीव्रत", "पुरस्कार", "उसने कहा था" आदि सभी कहानियाँ ऐसी हैं जिनमें संवेदना कहानी समाप्त होने के बाद भी स्थिर रहती है कइयों में अर्थ कुतूहल रहता है कइयों में भाव गाम्भीर्य की छाँप। ये सब कहानियाँ टेकनीक की दृष्टि से अत्यन्त सफल कहानियाँ हैं। "अन्त भला सो भला" वाली बात सभी कहानी लेखकों को सदैव स्मरण रखनी चाहिये।

भावात्मक अन्त—कुछ विशेष प्रकार की भावात्मक कहानियों का अन्त एक विशेष भङ्गिमा लिए रहता है। उसमें जो चित्र खींचा जाता है वह हृदय में पूरा उतर जाता है और गहरी सवेदना जागृत करता है। इसमें या तो रहस्यमय मानव मनोवृत्तियों का सूक्ष्म चित्रण होता है या प्रकृति के उपादानों की अपमानता के माध्यम से एक विशेष भावात्मक, मधुर रेखाचित्र की सृष्टि की जाती है और उसके द्वारा अभीष्ट भावधारा का पाठक के हृदय में सक्रमण। दूसरे प्रकार की शैली में शब्दों के समुचित चयन की ओर विशेष ध्यान दिया जाता है। श्री जयशङ्करप्रसाद की अधिकांश कहानियाँ इसी गुण को लिये हैं। उपसंहार के रूप में इस प्रकार के अन्त बड़े ही आकर्षक और प्रभावशाली होते हैं। चरमावस्था के समय पाठक की मनोवृत्तियों को एकदम जो गहरा धक्का-सा लगता है उसका मार्जन करने में प्रसादजी सिद्धहस्त हैं।

“गोधूली थी और वही उदास रमला भील। साजन थका हुआ बैठा था। आज उसके मन में, आँखों में, न जाने कहाँ का स्नेह उमड़ा पड़ता था। प्रशान्त रमला में एक चमकीला फूल हिलने लगा, साजन ने आँख उठाकर देखा पहाड़ी की चोटी पर एक तारिका रमला के उदास भाल पर सौभाग्य चिन्ह सी चमक उठी थी। देखते-देखते रमला का वक्ष नक्षत्रों के हार से सुशोभित हो उठा। साजन ने पुकारा ‘रानी’।

—‘रमला’ शीर्षक

यह कहानी इसी स्नेह विगलित पुकार में निर्वाण पा जाती है।

इसी यशप्राण लेखक की ‘बिसाती’ शीर्षक कहानी का अन्त इस प्रकार है—

“बिसाती अपना सामान छोड़ गया, फिर लौट कर नहीं आया। शीरी ने बोझ तो उतार दिया पर दाम नहीं दिया।”

कुछ कहानियाँ ऐसी होती हैं जिनमें अन्त की ठीक अवस्था तक तो अन्त का पाठक को ज्ञान हाता ही नहीं, प्रत्युत अन्त होने के बाद भी ऐसा लगता है कि कहानी समाप्त नहीं हुई। यह अवस्था ऊपर बताई हुई रहस्यमय अन्त वाली अवस्था से सर्वथा भिन्न होती है। उस अवस्था में कथानक का कोई न कोई आवश्यक अंश छूट जाता है, जब कि इस प्रकार के अन्त में कथानक का कोई अंश आवृत्त नहीं रहता प्रत्युत एक ऐसी अप्रत्याशित बात कह दी जाती है जिसके सच्चे अर्थ को पाठक तत्काल नहीं समझ पाता और कुछ और रेखाओं की प्रत्याशा में रहता है, पर लेखक उन रेखाओं को खींचना अनावश्यक समझता है। सुप्रसिद्ध अमरीकी कहानी लेखक ओ हेनरी की कहानियाँ ऐसी ही होती हैं।

इस प्रकार के अन्त की एक अद्वितीय कहानी का उदाहरण इङ्गलैण्ड के

पंचम उच्छ्वास  
कहानी के तत्त्व

---



## पंचम उच्छ्वास कहानी के तत्त्व

---

तत्त्व से अभिप्राय—समालोचना जगत में कहानी के चार पाँच तत्त्व असिद्ध हैं, भाषा शैली, पात्र, कथानक या कथावस्तु, वात्सलाप, वातावरण तथा उद्देश्य। इनमें से किसे-किसे कहानी का सही अर्थों में तत्त्व माना जा सकता है यह कोई स्वयं मिद्ध बात नहीं है।

सबसे पहले प्रश्न यही है कि कहानी के तत्त्व से क्या अभिप्राय है और कहानी के तत्त्वों की गणना का उद्देश्य क्या है। 'तत्त्व' शब्द निश्चय ही भौतिक दर्शन (मैटाफिजिक्स) का एक पारिभाषिक शब्द है और हमारे यहाँ उसे ऐसा अविभाज्य उपकरण माना गया है जो किसी वस्तु के निर्माण में अकेला या अन्य वैसे ही उपकरणों की सहायता से उपयोगी सिद्ध हो सके। चराचर ब्रह्माण्ड के निर्माण में जिन पञ्चभूतों (अग्नि, पृथ्वी, वायु, जल और आकाश) का हाथ है वे सब हमारे यहाँ ऐसे तत्त्व माने गए हैं जिनका अस्तित्व अपने आप में स्थिर है तथा जिनका विभाजन होना सम्भव नहीं। इन्हीं के निश्चित मात्रानुसार संयोग से ब्रह्माण्ड की रचना हुई है और इन्हीं के क्षय या निलय से ब्रह्माण्ड का क्षय या निलय होता आया है।

छानबीन करने पर पाश्चात्य भौतिक शास्त्रियों ने यह सिद्ध किया है कि ये पञ्चभूत और चाहे जो कुछ हो, अविभाज्य नहीं है, उदाहरणार्थ जल हाइड्रोजन और ऑक्सीजन नाम की दो वायुओं के एक नियत परिमाण में संयोग कर देने से बन जाता है और नियत परिस्थितियों में उसका इन उद्जन तथा ओषजन वायुओं में रूपान्तर किया जा सकता है।

यह सिद्धान्त 'तत्त्व' शब्द की व्याख्या में कुछ परिवर्तन अवश्य उपस्थित करता है किन्तु उसको सर्वथा असिद्ध नहीं ठहराता। व्यावहारिक अर्थों में तत्त्व को एक ऐसा मौलिक विशद उपकरण मान सकते हैं जिससे किसी वस्तु के निर्माण में सक्रिय सहयोग मिले और जिसके अभाव में उसका स्रष्टन होना सम्भव नहीं हो। अनिवार्यता का यह उपादान तत्त्व की व्याख्या में विशेष महत्त्व रखता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि कहानी के तत्त्व भी इसी उपादान को लिए होते हैं।

‘इसी प्रकार कहानी के तत्व हम कहानी के उन उपकरणों को कह सकते हैं। जिनके द्वारा कहानी का सघटन होता है और जिनके अभाव में उस का सघटित होना सम्भव नहीं होता। यहाँ तक आने पर भी समस्या का हल नहीं हो जाता। कितनी ही ऐसी बातें हैं जिन्हें कहानी के निर्माण में सहायक माना जा सकता है। और जिनके अभाव में कहानी का निर्माण होना सम्भव नहीं जान पड़ता, फिर भी उन सब बातों को कहानी के तत्वों के अन्तर्गत मानना उसके असली स्वरूप को भुलाना होगा। जैसे, भाषा। यह कहानी का एक अनिवार्य तत्व है। किन्तु कोई भी साहित्य बिना भाषा के नहीं लिखा जा सकता। अतः कहानी में ही विशेष रूप से अथवा सामान्य रूप से इसका उल्लेख क्यों किया जाय ? प्रश्न यह है कि क्या किसी भी अन्य प्रकार के साहित्य की भाषा को कहानी में निस्सङ्कोच प्रयोग किया जा सकता है ? स्पष्टतः नहीं। अतः जब हम भाषा को कहानी के तत्वों के अन्तर्गत स्वीकार करते हैं तब उसका वही रूप, उसकी वैसे ही शैली को लेते हैं जिसका उपयोग कहानी में किया जा सकता है। इसी प्रकार अन्य तत्वों के सम्बन्ध में कहा जा सकता है। कहानी साहित्य का ऐसा अङ्ग नहीं है जो उसके दूसरे अङ्गों से सर्वथा विच्छिन्न हो, प्रत्युत उसका उन सब अङ्गों से घनिष्ठ सम्बन्ध है। अतः यह मानना कि कहानी के तत्व अपने आप में सम्पूर्ण अथवा स्वतन्त्र होंगे कहानी की झूठी वकालत करना होगा। कहानी के प्रायः सभी तत्व अन्य साहित्यों में अशतः अथवा पूर्णतः मिल जायेंगे। उपन्यास में उसके सभी तत्व नाम में उद्यो के ल्यो उपस्थित रहते हैं। किन्तु अन्तर केवल उनकी मात्रा, स्थिति, गुण तथा धर्म में होता है। उपन्यास में यदि पुरुष का भ्रोज है तो कहानी में स्त्री का कौमार्य।

इससे यह सिद्ध हुआ कि कहानी के तत्व उसके वे ही उपकरण होते हैं जो उसका प्रस्तुत रूप उपस्थित करते हैं तथा जिनके न होने से उसके वर्तमान रूप में सघटित होने की शका होती। यहाँ प्रस्तुत रूप का अभिप्राय प्रत्येक अलग-अलग कहानी के प्रस्तुत रूप से नहीं है, प्रत्युत उसके सामान्यतः स्वीकार किए हुए स्वरूप से ही है जो स्वतः प्रत्येक कहानी में फलित होता हुआ देखा जा सकता है।

हम पुनः मूल प्रश्न पर आते हैं। तत्व कौन-कौन से हैं ? उनकी गणना करने के साधन क्या हैं ? किसी भी कहानी को उठा लीजिए। सबसे पहले हमारे सामने शीर्षक आता है। उसमें कुछ विचित्रता दिखाई पड़ती है। फिर हम प्रारम्भ पर आते हैं। उसमें भी कुछ ‘अस्वाभाविकता’ भाँकती सी दिखाई पड़ती है। ( शैली )। उसी समय या कुछ आगे हमें कुछ व्यक्तियों के दर्शन होते

ह जिनका प्रस्तुत प्रसंग से कुछ न कुछ सम्बन्ध होने की आशङ्का होती है ( पात्र ) । धीरे धीरे कहानी की 'बात' या घटना से हمارा परिचय होता है, जैसे लेखक हमें केवल तथ्यगत विवरण ( निबन्ध ) या भावात्मक विचार ( कविता ) ही नहीं देता किन्तु कुछ घटनात्मक आदेश ( कहानी ) देता है ( कथानक ) । यह घटना कभी किन्हीं दो या अधिक पात्रों के साक्षात्कार ( कथोपकथन ) द्वारा और कभी वैसे ही मुकुलित हुई जान पड़ती है । इसी बीच में हमें घटना के पूर्वापर सूत्रों ( देशकाल तथा वातावरण ) का भी अभि-ज्ञान हो जाता है । और मारी कहानी को पढ़ चुकने के बाद हमें कुछ ऐसा लगता है कि उसकी अभिव्यक्ति में कुछ ऐसी अन्येतरता ( इण्डिविजुएलिटी ) है जिससे उसे भट से अन्य किसी भी साहित्य के अन्दर अन्तर्भूत करके नहीं रखा जा सकता ( भाषाशैली ) । यही पर हमें यह भी मालूम हो जाता है कि लेखक का विशेष मन्तव्य इस सारे वाग्जाल को इसी छत्र में रखने का क्या था ( उद्देश्य ) । इन्हीं बातों में कहानी के ये अनिवार्य तत्त्व छिपे हैं : (१) भाषा-शैली (२) कथानक (३) चरित्र चित्रण (४) वार्त्तालाप (५) देशकाल ( वाता-वरण ) तथा प्रभाव और (६) उद्देश्य ।

तत्त्वों का परस्पर सम्बन्ध—ये छद्मो तत्त्व परस्पर भलीभाँति गुंथे हुए हैं और एक का काम बिना दूसरे की अनुकूलता के नहीं चल सकता । जैसे, पात्र जिन स्तर का होगा उसकी बातचीत की भाषा भी उसी स्तर की होगी । इसी प्रकार, ऐतिहासिक अथवा सांस्कृतिक अथावस्तु वाली कहानी की भाषा-शैली में एक विशेष प्रकार का गुरु गाम्भीर्य होगा जो अन्य कहानियों में निभ नहीं सकता । वास्तव में यही गाम्भीर्य है जो उसके वातावरण के गौरव की रक्षा करने में समर्थ होगा । पुनः, उदाहरणार्थ, दहेज की कुप्रथा के उन्मूलन के उद्देश्य वाली कहानी का कथानक निश्चय ही ऐसे पात्रों की सहायता बिना नहीं चल सकता जो उस उद्देश्य की सिद्धि में हाँ पक्ष से या ना पक्ष से सहायक नहीं हो । इन सब तत्त्वों का एक दूसरे से क्या सम्बन्ध है इस पर नीचे अलग-अलग तत्त्वों के प्रसङ्ग में विचार किया जायगा ।

तत्त्व गणना का प्रयोजन—ज्ञान की ज्योति को अखण्ड रखने की स्वामाविक लालसा से युक्त मानव के लिए कदाचित् यह प्रश्न नीरस है कि इन सब तत्त्वों की गणना का विशेष प्रयोजन क्या है । यह प्रश्न उन सैंकड़ों प्रश्नों की शृङ्खला में से एक है जिनका समाधान करने की प्रेरणा सूर्य की पहली किरण ने मनुष्य को दी और जिनका यथेष्ट समाधान विज्ञान के चरमोत्कर्ष के २७

इस युग में भी मनुष्य को नहीं मिल सका है। साधारण रूप से ये तत्त्व विवेचन क्षेत्र में इसलिए आये हैं कि इनसे कहानी के पूर्ण रूप को समझने में सहायता मिलती है और विशेष रूप से यह जानने के लिए कि वह कौन सी वस्तु है जो कहानी को कहानी बनाती है। कहानी के तत्त्व तो शेष साहित्यों में भी उपलब्ध है, फिर उनकी कितनी मात्रा, उनकी कहां और कैसी स्थिति, उनके कौनसे गुण और धर्मों का संयोग किस रूप में होता है कि कहानी बन पड़ती है, अन्य कुछ नहीं? इस प्रश्न का गहरा सम्बन्ध इस बात से है कि कहानी का शेष साहित्यों से क्या अन्तर है जिसका विस्तृत विवेचन दूसरे प्रकरण में हुआ है, अतः अनेकत्र उस प्रकरण की बातों का साकेतिक एवं सूक्ष्म सम्बन्ध इस अध्याय में दिया जायगा।

(१) भाषा शैली—भाषा और शैली दो विभिन्न तत्त्व हैं किन्तु उनका इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि दोनों को एक ही तत्त्व स्वीकार किया गया है। कहानी की भाषा सर्वांग में न तो दर्शनशास्त्र की भाषा के समान जटिल है न कविता की भाषा के समान आलङ्कारिक। वह तो उपन्यास की भाषा की भाँति प्रावाहिक है और उसका काम अबाध रूप से पाठक को आदि से अन्त तक ले चलना है। वह एक ऐसी गाड़ी है जिसकी लगाम पाठक के हाथ में ही है। इस सम्बन्ध में पाठक और किसी का प्रभुत्व अथवा परवशता स्वीकार नहीं करता। और कहानी का पाठक आज का एक व्यस्त जीवन व्यवसायी है; वह एकदम अपने गन्तव्य तक पहुँच जाना चाहता है। हाँ, मार्ग में यदि किं आकर्षक दृश्य पर क्षणिक दृष्टिपात करने के लिये ठहर जाने का लोभ सवरण नहीं कर सकता तो वह ऐसा अपनी जिम्मेवारी पर ही करेगा—लेखक उससे ऐसा करने को नहीं कहेगा।

जैसे कहा जा चुका है, कहानी की भाषा अपनी छाप लिये हुए होती है। उसकी सरलता, उसकी स्वाभाविकता, कहानी के क्लृप्त की रक्षा करने की तथा प्रस्तुत रस की संवेदना जाग्रत करने की क्षमता आदि कहानी की भाषा की विशेषताएँ हैं। इनके अतिरिक्त बिहारी के दोहों की भाँति विवरणों के निग्रह द्वारा छोटे से छोटे स्थल में अधिक से अधिक भावसूचन की योग्यता भी कहानी की भाषा की अपनी योग्यता है। उसमें व्यर्थ के शब्दों को कोई स्थान नहीं है क्योंकि उसके प्रत्येक शब्द का अपना महत्त्व होता है। इसमें अत्युक्ति की कोई बात नहीं है। इसकी पुष्टि परिशिष्ट से हो जायगी। कहानी की भाषा में एक प्रकार का लोच भी होता है। पात्र जिस स्तर के हो उनके वार्तालाप की भाषा भी उसी स्तर की होनी चाहिये; शेष स्थलों में लेखक साधारण-



तथा वातावरण आदि को ध्यान में रखकर स्वतन्त्र भाषा का प्रयोग कर सकता है।

जहाँ तक शैली का सम्बन्ध है, शीर्षक प्रारम्भिक स्थल, कहानी लिखने की प्रणाली, उसके कथानक की विभिन्न अवस्थाएँ, चरमावस्था, अन्त आदि की विशेषताएँ, सामान्य रूप से, उसमें पात्रों के द्वारा चलने वाली एक घटना होती है जिसकी अल्पकालीन परिणति एक विशेष अवस्था में होती है, ये सब बातें कहानी की शैली की अपनी विशेषताएँ हैं जिनसे कहानी का ढाँचा तैयार होता है।

अच्छे कहानी लेखकों के यश का श्रेय अन्य कुछ बातों के अतिरिक्त उनकी कहानियों की भाषाशैली को विशेष रूप से होता है। यह तत्त्व इस प्रसङ्ग में इतना महत्त्वपूर्ण भाग अदा करता है कि कभी-कभी (और साधारण रूप में कबो नहीं ?) कहानी विशेष के लेखक को पहिचानना उसकी भाषाशैली के द्वारा ही सम्भव होता है। भाषाशैली भावों तथा विचारों की वाहन है और प्रत्येक लेखक अपनी वस्तु को सजीव बनाने के लिये अपनी भाषाशैली में ही अधिक से अधिक प्राण प्रतिष्ठा करता है। देखा भी गया है कि भाषाशैली की उत्कृष्टता के पीछे अनेक प्रसिद्ध कहानीकारों की कितनी ही कथाओं के शेष तत्त्वों को निर्बलता अनायास छिप गई है और उन कहानियों में कितनी हो कमियाँ होते हुये भी हम उन्हें श्रेष्ठ मानने का लोभ सवरण नहीं कर सकते। कथानक चाहे दुर्बल हो, पात्रों की रेखाओं को इस गहराई से विकीर्ण होने का अवनर चाहे न मिला हो कि नका पूरा चित्र पाठक के हृदय में उतर जाय, बार्तनाप चाहे कहानी में नहीं हो, देशकाल का पूरा ज्ञान भले न हो सकता हो, यदि कथानक की भाषाशैली इतनी प्राणवती है कि कहानी बोल पड़ती है तो शेष तत्त्वों की उदासीनता उससे ढक जायगी। संक्षेप में, कहानी का कोई भी तत्त्व ऐसा नहीं जो भाषाशैली का लोहा न मानता हो। टाल्स्टाय और प्रेमचन्द की अधिकांश कहानियों के कथानकों में कोई विशेषता नहीं है, उसके पात्र अत्यन्त सहज स्वाभाविकता लिए हैं, उसके उद्देश्यों में कोई महत्त्वाकांक्षाएँ नहीं हैं, किन्तु ये सब बातें यह सिद्ध करती हैं कि उनकी सर्वमान्य श्रेष्ठता का बोज उनके मूलभूत उद्देश्य के उपरान्त उनकी भाषाशैली की उत्कृष्टता में ही निहित है। फिर भी आप अँगुली रखकर यह नहीं कह सकते कि अमुक कहानी की अमुक स्थल की भाषा या शैली विशेष महत्त्व की है। श्री जयशङ्करप्रसाद की कहानियों की महानता का उत्तरदायित्व अधिकांश में उनकी भाषाशैली पर ही है।

किन्तु सभी कहानियों की भाषा-शैली सर्वत्र सरल या स्वाभाविक नहीं होती, न ऐसा होना कदाचित् प्रच्छा ही है। प्रत्येक भाषा-शैली में अपनी अपनी विशेषता होती है। यह विशेषता, जैसा कह चुके हैं, कभी लेखकगत और कभी

स्थलगत होती है। जहाँ यह विशेषता लेखकगत होती है वहाँ वह लेखक त्रिरूप की विशिष्टता का संकेत देने का काम करती है। और जहाँ स्थलगत होती है वहाँ वह विभिन्नता या अनेकरूपता साहित्य का प्राण है इस सिद्धान्त के आधार पर उस कहानी की आकर्षकता को कसौटा होती है। प्रत्येक कहानी में दोना विशेषताएँ होती हैं और दोनों प्रायः परस्पर इतनी ग्रथित होता है कि अविभाज्य। यहाँ केवल स्थलगत विशेषताओं का ही चर्चा की जाती है।

विशेष प्रयोगों वाली भाषा शैली प्रायः चार प्रकार की होती है—

(१) मुहावरों तथा लोकोक्तियों से सम्पन्न वार्तालाप अथवा वर्णनों की भाषा।

(२) आलङ्कारिक भाषा।

(३) काव्यमय या भावप्रधान भाषा।

(४) चित्रमय भाषा।

(१) मुहाविरें तथा लोकोक्तियाँ भाषा के जीवट की परिचायक होती हैं। जहाँ सरल भाषा काम नहीं कर सकती वहाँ इस प्रकार की लाक्षणिक भाषा कमाल कर दिखाती है। इस आधार पर कहानी में वार्तालाप अथवा वर्णनों में मुहावरों अथवा लोकोक्तियों का प्रयोग अभिवाञ्छित प्रभाव का उत्पादन करने में अत्यन्त सफल होता है। एक उदाहरण—

“रग्वू ने ठण्डी साँस खींच कर कहा—मुलिया, धाँ पर नीन न छेड़क। तेरे ही कारण मेरो पीठ पर धूल लग रही है।” प्रलग्याभा (प्रमचन्द)

एक समालोचक ने ठीक कहा है कि इन दो मुहावरों ने रग्वू के मुँह से उसकी सारी अन्तर्वेदना कहला दी है।

यहाँ इतना ही कहना है कि एक तो जब तक मुहाविरें प्रस्तुत प्रसङ्ग में पूरे न उतरते हों वहाँ तक उनका प्रयोग नहीं करना चाहिए और दूसरे उनका अत्यधिक प्रयोग श्रेयस्कर नहीं होता। मुहावरों का प्रयोग प्रसङ्ग विशेष की अनुकूलता एवं वक्ताओं की सापेक्षिक योग्यता के आधार पर ही करना चाहिए और उनका लक्ष्य भाषा में अजायबघर उतारना नहीं बल्कि यही होना चाहिए कि लाक्षणिकता के आधार पर प्रभाव को अधिक से अधिक गहरा बनाया जावे।

हिन्दी साहित्य में यादव कसा। ऐसे लेखक का नाम लिया जाय जिन्होंने मुहावरों का अधिक से अधिक और साथ ही पूरी सावधानी के साथ, सुरक्षापूर्वक, और साथ ही प्रवाह का स्वाभाविकता का निर्वाह करते हुए उपयोग किया है तो वह मुन्शी प्रमचन्द ही हैं।

एक बात और। देखा जाता है कि ज्यों ज्यों पात्रों का शैक्षणिक स्तर

बटता जाता है वैसे वैसे उनके वार्त्तालापो में मुहाबिरो और लोकोक्तिया का उपयोग बम होता जाता है। इसका कारण जो कुछ हो, इस बात को कहानी लेखको को ध्यान में रखना चाहिए और जहां तक वो मके मुहाबिरो तथा लोकोक्तियों का प्रयोग उन्ही पात्रों के मुख से करवाना चाहिए जो निम्न तथा मध्य-स्तर के हो। यदि 'लाकाक्त' का लाक सन्ध्यात' १ सम्मन्ध जोड़ा जाय जिस का भावाय उन संस्कृति हा से है जा निम्न तथा निम्नमध्य वर्ग के आचार-विचारों में सम्मन्ध रखती है तो भा हमारी बात को पुष्टि हातो है।

ज्या ज्यों आधुनिक कहानी को रानों में एक विशेष वक्रता आने लगी है जिसमें प्रभूत सवश्री जेनेन्द्र, अजय, विनादशङ्कर व्यास, अचल प्रभुति कलाकार ह, वैसे वैसे मुहाबिरो का प्रयोग कहानी स उठता सा जा रहा है। इस पर सम्बन्धित कलाकारों के व्यक्तिगत जीवन स्तर का प्रभाव तो पड़ा हो है, जब स यह भावना काम करने लगी है कि ब्रह्मा तक हो सके 'नवीनता के लिए नवानना' का नया चारतार्थ किया जाय, जिसका परिणाम स्वाभाविकता को पूर्ण हन्था न परिलक्षित हाता है, इस बात का भा कहानों की शैली पर प्रभाव पड़ा है और मुहाबिरा का लोप इस प्रभाव का एक दुःखद परिणाम है। यह परिणाम निश्चित है स बुरा है यह बनाना न समयापुनूक होगा और न उन कातिय प्रभावशाली लेखकों के भ्रूसकाच भाजन हान स कम। इस बात को निराय क लिए हम यांथ समालोचकों पर छोड़ते हैं।

(२) अलङ्कारिक भाषा—मुहाबिरा पर इतना कह चुकेन के बाद अलङ्कारिक भाषा का बकालत करना मुखता हागा। आधुनिक शैलीकारों के कृपापान हान के लिए हम इतना आवलम्ब स्वाकार करले कि अलङ्कारिक भाषा क लिए आज का कहाना स छोदे स्थान नहीं है। सिद्धान्त यही कि अलङ्कार भाषा को कसरत है और आज का कहाना अपना भाषा स क्या किसी भा अङ्ग स कसरत करवाना पसन्द नहीं करती। इस प्रकार की भाषा में शब्दालङ्कार तो आ हा जाते है जिनका एक उदाहरण यह है :—

'आग पान की मिठाई, मोतीमाल की शीतलताई, और दीपज्योति को मन्दताई दल एक बार तो सब द्वार मूँद ऊषा बहुत बबराय घर में आय अति प्यार कर प्रिय को कण्ठ लगाय लेता।' —लल्लुलाल, "प्रमसागर" साथ ही अन्य सभी प्रकार के अलङ्कार भा।

किन्तु पुरानी परिपाटी का समालोचक अपनी बीएँ शीएँ सामर्थ्य लेकर ससम्मान शङ्का करेगा। साधु, किन्तु महाशय, जरा बताइए, आप अपनी आधुनिक आख्यायिकाओं के शब्द प्रताकों के नाम पर जिन अभिनव अर्थ-

लङ्कारो की आधियाँ उड़ाते हैं वे क्या अक्षम्य आराधो के अन्तर्गत नहीं आते ?

नवीन समालोचक का सिर शर्म के मारे झुक जाता है ! वास्तव में अलङ्कार काव्य का बहिर्गत गुण नहीं, अन्तःसौन्दर्य है । कदाचित् इसी कारण अलङ्कार काव्य जगत में इतनी 'यथार्थता' आने पर भी वहाँ से सर्वथा उठ न गए, प्रत्युत उनमें रूप परिवर्तन मात्र ही हुआ है । प्रतीक तो आज के अनेक शैलीकारो का प्राण बनकर रह गया है और कितने ही लेखको के नाम गिनाये जा सकते हैं जिनकी कहानियों की शैली सर्वांगतः प्रतीक शैली है । कहानियों में प्रतीक की महत्ता इसी बात को लेकर है कि अर्थ करने में ये साधारणतया इतने जटिल होते हुए भी दिखने में ये अत्यन्त सरल और फलतः आकर्षक होते हैं । शब्दालङ्कार से अर्थालङ्कार की ओर जाने की जो भूमिका है वह साहित्य में प्रयुक्त होने वाले कठिन से कठिन अलङ्कारो को योजना की सार्थकता का प्रमाण है । हो सकता है आज जिस दृष्टि से हम शब्दालङ्कारो को देखते हैं आने वाले समय में हम प्रतीक आदि अलङ्कारो को भी उसी दृष्टि से देखने लगेँ : कोई आश्चर्य भी नहीं यदि इनके अत्यधिक प्रयोग को देखकर लोग 'अतिपरिचयावज्ञा' के सिद्धान्त से इनको केवल कौतूहल की ही वस्तु समझने लगेँ ( वास्तव में यथार्थवादियों का एक ग्रूप है जो कविता में भी प्रतीको के प्रयोग को हेय दृष्टि से देखता है ) किन्तु इस बात को लेकर हम कहानियों में प्रतीको के प्रयोग को निस्त्वसाहित्य करना अकर्तव्य समझते हैं । हाँ, शब्दालङ्कार, और वे भी ऐसे जैसे कि आधुनिक हिन्दी की पहली कहानी इशाअल्लाखा कृत 'रानी केतकी की कहानी' में प्रयुक्त हुए हैं ( जिनके दो उदाहरण नीचे दिये जाते हैं ) वज्र हैं—

(१) प्रारम्भिक अंश में से—“एक दिन बैठे-बैठे यह बात अपने ध्यान में चली कि कोई कहानी ऐसी कहिए कि जिसमें हिन्दवी छुट और किसी बोली का पुट न मिले..... अपने मिलने वालों में से एक कोई पढ़े लिखे .....लगे कहने, यह बात होते दिखाई देती नहीं ।”

(२) “सौ लचके खातियाँ आतियाँ जातियाँ ठहरातियाँ फिरातियाँ थी उन सभी पर खचाखच कञ्चनियाँ रामजनियाँ डोमनियाँ भरी हुई अपने-अपने कानों में नाचती गाती बजाती कूदती फाँदती, धुमे मचातियाँ अँगडातियाँ जम्हातियाँ उँगलियाँ नचातियाँ और खुली पड़ातियाँ थी ।” अपने युग में इनका कितना ही महत्त्व रहा हो और हरिऔधजी जैसे रसिक जिन्दादिलो के नाम पर इनकी कितनी ही प्रशंसा क्यों न करें । वास्तव में ये ही अलङ्कार हैं जिन्होंने कहानी की भाषा में अलङ्कारो के प्रयोग को बदनाम किया है ।

(३) काव्यमय या भाव प्रधान भाषा—इसके स्पष्टीकरण में इतना ही

कहना पर्याप्त होगा कि जब कहानी में ऐसी भाषा का प्रयोग होने लगता है जो पढ़ने में काष्ठ का-सा आनन्द (?) देती हो तब हम कहानी को काव्यमय भाषा-युक्त कहानी मानते हैं। इस प्रकार की भाषा की वकालत करने का कार्य बड़ा कठिन है यद्यपि है अत्यावश्यक। कारण यह कि लोग कहानी को कहानी पढ़ने के लिए ही उठाते हैं कविता पढ़ने के लिए नहीं। दूसरी बात यह कि लोग किसी भी बात को इतनी कम मात्रा में पढ़ना चाहते हैं कि कहानी पढ़ते समय कवितात्मक प्रसङ्गों को तो वे अपने ध्यानमार्ग से यों निकाल फेंकते हैं ज्यों दूध में से मक्खी को। प्रश्न है कि ऐसी अवस्था में काव्यमय प्रसङ्गों की योजना कहानी में क्यों की जाती है और क्या उन्हें आसानी से कहानी के क्षेत्र से नियमित रूप से बहिष्कृत करके नहीं रक्खा जा सकता? यदि नहीं तो क्या उसका कोई अनुपात निश्चित हो सकता है और ऐसे प्रसङ्गों का निर्दोष रूप क्या होगा?

कहानी अपने निर्माण में कविता के प्रति ऋणी है और वह कविता की एक विशेष शिवशाना से उत्पन्न हुई है। इस बात को शीर्षी वाले प्रकरण में स्पष्ट कर दिया गया है। किन्तु इस आभार के प्रतिदान स्वरूप कविता कहानी में अपने निरन्तर प्रदर्शन की माँग करे यह समीचीन नहीं है। कहानी में भाव-प्रधान स्थलों की स्थिति का आग्रह करने वाले कहानी की इस दुर्बलता का उल्लेख किया भी नहीं करते। कभी-कभी ऐसे स्थल इतने विशिष्ट होते हैं कि उन्हें कम से कम उनमें आने वाले कतिपय शब्दों या शब्द-समूहों को, अलग कर के रखा जा सकता है या रखने का लोभ होता है। क्या फिर भी कविता कहानी पर इस प्रकार रौब गाँठती रहे और कहानी द्रोपदी की भाँति काव्य-रूपी कौरवों के हाथों पीड़ित होती रहे।

यह बात सही है कि कविता का कहानी पर कोई अधिकार नहीं है। फिर भी कहानी (जो बहिर्मुखी साहित्य है) कभी-कभी इतना अन्तर्मुखी हो उठता है कि उसे कविता का आश्रय लेना पड़ता है। उन्ही अवसरों पर कहानी की भाषा भावप्रधान या कवितात्मक हो जाती है। ऐसे अवसर तब आते हैं जब किसी पात्र के चरित्र का एक विशेष रूप या कहानी की घटना का कोई अंश इतना अधिक मार्मिक हो जाता है कि लेखक उसके साथ तादात्म्य अनुभव करता हुआ भावधारा में बह जाता है। सच पूछिए तो कहानी में रस की सृष्टि ऐसे ही स्थलों पर होती है। या तो कहानी का कोई न कोई पात्र, या स्वयं लेखक उस घटना से इतना अधिक प्रभावित होता है कि वह अपने आपको तत्कालीन वस्तुजगत की सीमाओं से घिरा हुआ अनुभव न करते हुए उससे मुक्त

एक विशेष भाव-मग्न में अनुभव करता है और इस अवस्था को प्राप्त होने पर पात्र स्वयं या ऐतन्त्रिक ऐसी भाषा का प्रयोग करता है जो तत्कालीन वातावरण की दृश्य वास्तविकता से परे होती है, फिर भी उसका सम्पूर्ण सार, उन परिस्थितियों में उत्पन्न होने वाले प्रभाव की सम्पूर्ण सामिकता उस भाषा में आ जाती है। स्पष्ट है कि रसानुभूति की उस अवस्था (या शास्त्रीय शब्दावली में रहे तो 'मधुमती भूमिका') में न पहुँचे हुए किसी भी पाठक को वह भाषा शेष प्रसङ्ग से कभी सर्वथा और कभी अंशतः विच्छिन्न जान पड़ेगी और उसमें शेष भाषा से एक प्रकार की अमङ्गलि जान पड़ेगी। किन्तु पाठक यदि धैर्यपूर्वक उस स्थल की मार्मिकता को पहचानने की चेष्टा करता है तो उसे उस भाषा की यथार्थता का अभिज्ञान तत्काल हो जायगा। इस बात की दो-तीन सीमाएँ हैं जिनका उल्लेख बाद में किया जायगा।

एक उदाहरण से इस बात को स्पष्ट किया जाता है। बौली वाले प्रकरण में अज्ञेयजी की एक कहानी 'इन्दु की बेटी' के एक अंश का उद्धरण दिया गया है। वहाँ इस उद्धरण की विवेचना बौली के सम्बन्ध में एक विशेष दृष्टिकोण को लेकर की गई है। यह उद्धरण भावात्मक भाषा का एक समुत्पन्न उदाहरण है। विवेच्य प्रसङ्ग से पूर्व की एकाध पंक्तियों को नीचे दिया जाता है ताकि उनसे इस प्रसङ्ग की प्रतीयमान विभिन्नता प्रकट हो जायगी।

“... इन्दु गया और भुकी कि देखे वह सवार होगया कि नही और निश्चिन्त हो जाय।”

उद्धरण इस प्रकार है—

“उसने देखा—गन्धकार—कुछ डूबना ला—एक टास—जाँघ और कन्धे में जैसे भीषण आग—फिर एक दूसरे प्रकार का गन्धकार।”

गाड़ी मानो विवश क्रोध से निश्चिन्ताही हुई रुकी कि अनुभूतियों से बंधे क्षुद्र चेतन सवार को घटना के लिए किसी ने चैन खींचकर उस जड़, निरीह और इसीलिए अडिग शक्ति को क्यों रोक दिया है।”

कथानक का केवल इतना सा अंश इन पंक्तियों में है कि इन्दु चलती रेल गाड़ी से सिर निकाल कर देखने की प्रक्रिया में गिर पड़े है तथा इन्दु के गिर पड़ने के साथ किसी ने गाड़ी को चैन खींच कर ठहरा लिया है। ऊपर के शब्दों में ऐसा भी संकेत है कि गिरने के थोड़ी ही देर बाद इन्दु वहीं समाप्त होगई है।

प्रश्न यह है कि वह कौनसी बात है जिसने लेखक से यह बात केवल इतने से ही शब्दों में और इसी सरल रूप में नहीं कहलवाई प्रत्युत इसके लिए उसे एक विशेष भाषा का प्रयोग करना पड़ा जिसे हम भावात्मक भाषा कहते हैं।

लेखक यह बात निस्सन्देह रूप में जानता है कि इन्दु के मरने की घटना कहानी की सम्पूर्ण घटना का एक बहुत अधिक महत्वपूर्ण अंश है केवल इसलिए नहीं कि मरण से भयंकर जीवन में और कोई घटना नहीं हो सकती, बल्कि इसीलिए कि इस घटना का कहानी के नायक रामलाल के जीवन पर प्रभाव ही नहीं, क्रान्तिकारी प्रभाव पड़ने वाला है। इस बात का महत्व इससे और अधिक बढ़ जाता है कि इन्दु का अन्त उसके पति रामलाल के लिए बड़े अप्रत्याशित, आश्चर्यजनक और रहस्यमय ढङ्ग से हुआ है। जिन इन्दु से उसे सारे वैवाहिक जीवन में सुख नहीं मिला, जिसका स्पष्ट अर्थ यह है कि इन्दु रामलाल की भावनाओं को या तो समझ नहीं सकी और यदि समझ सकी तो उनके अनु-रूप अपने अपने व्यवहार में वांछित परिवर्तन करने की उदारता नहीं दिखाई, वही इन्दु यह निश्चय करने की धुन में गाड़ी से गिर पड़े कि रामलाल क्षेमपूर्वक गाड़ी पर चढ़ गया है कि नहीं, या उसमें इतनी सजगता भी है कि वह अपने पति की कुशलता के निश्चय के लिए अपनी जान तक को खतरे में डाल सकती है, जान में या अनजान में, रामलाल जैसे असन्तुष्ट पति को इस बात का विश्वास क्या आश्रय भी न हो सकता था। इसी प्रश्न का दूसरा पहलू भी है। रामलाल गाड़ी में चढ़ गया है या नहीं इस निश्चय में इन्दु का अपना हित अधिक है या रामलाल का ? इस सब अनिश्चयात्मक परिस्थितियों को गर्भ में लिए यह दृश्य उठाया गया है। जो कुछ भी हो, यह सही है कि इन्दु गिरी है और चैन खींचकर गाड़ी रोकी गई है। प्रस्तुत शब्दों के सहारे हम इस दृश्य का पुनराकन करने की चेष्टा करते हैं।

अज्ञेयजी ने लिखा है—“उमने देखा ..।” दृश्य की सारी वास्तविकता क्या इन्दु नामक पात्र में केन्द्रित नहीं होगई है ? हमारे सामने अभी रामलाल का नाम भी आया है। किन्तु रामलाल हमारे दृष्टिपथ से पीछे रह गया है और लेखक नहीं चाहता कि उसका पुनः स्मरण आपको हो क्योंकि उससे उसके अर्मिष्ठ प्रभाव की सिद्धि नहीं होगी। रामलाल गाड़ी पर चढ़ा या नहीं इन्दु इसी प्रनिश्चय में है। सारे पाठक भी इसी अनिश्चय में हैं। इसी कारण वह उसे पीछे छोड़ देता है और कहानी के दूसरे प्रधान पात्र इन्दु पर आजाता है। दूसरी बात, इन्दु यह जानना चाहती है कि रामलाल चढ़ा या नहीं ( यह बात कहानी की घटना के उस अंश की शृङ्खला में है जिसे इन्दु की इस जिज्ञासा से ठीक पूर्व लेखक ने उपस्थित किया है। ) और इसी के निश्चयार्थ वह लपक कर देखती है कि रामलाल चढ़ा या नहीं। संकल्प ने कार्य का रूप ले लिया है। और

देखने के बाद दूसरी न कोई घटना ही आती है बीच में, न कोई पात्र हो, केवल इस बात को छोड़ कर कि वह गिर पड़ी है। तब यदि लेखक हमारे सामने केवल इन्दु को उपस्थित करे तो कौन सा आश्चर्य ? बाहर सिर निकाल कर देखने से पूर्व लेखक इन्दु के अन्तर्द्वन्द्व की ओर संकेत कर सकता था। किन्तु एक तो इन्दु अशिक्षित है और फलतः अधिक सोच विचार की कृत्रिम स्थिति में नहीं आती, और दूसरे, रामलाल उसके पास नहीं है इस अभाव के प्रतिक्रियात्मक ज्ञान से जिस संकल्प का उदय हो सकता था ( कि यह देख लिया जाय कि वह कम से कम गाड़ी में तो चढ़ गया कि नहीं ) उस सङ्कल्प और उसके कार्यरूप में परिणत होने, इन दोनों बातों के बीच इतना कम समय रहा है कि लेखक को और कुछ कहने की आवश्यकता क्या अवकाश ही नहीं रहता। तभी सब पात्रों, दृश्यों, बातों, भावनाओं को छोड़कर लेखक ने लिखा है :—  
“उसने देखा ..”

क्या देखा ?

चलती रेलगाड़ी से आदमियों या औरतों के गिर पड़ने के दृश्य कइयों ने देखे होंगे, किन्तु गाड़ी से स्वयं गिरता हुआ आदमी, और वह भी जान बूझ कर नहीं, प्रत्युत अचानक किसी असावधानीवश, गिर पड़ने वाला आदमी, अपने आपको कैसा अनुभव करता है, इस बात की कल्पना अज्ञेयजी ने की है। ( इतना हम पहले से ही मान लेते हैं कि अज्ञेयजी की चलती रेलगाड़ी से असावधानीवश गिर पड़ने का व्यक्तिगत अनुभव नहीं है। हो तो भी वह अनुभव कदाचित् उस अनुभव से भिन्न है जो किसी व्यक्ति को ऐसी परिस्थितियों में होता है जिनमें गिर पड़ने से उसकी मृत्यु शत प्रतिशत ( निश्चयसे प्रतिशत नहीं ) निश्चित हो, जैसा अनुभव इन्दु को हुआ होगा। )

दृश्य इस प्रकार है कि इन्दु ने देखना चाहा तो यह था कि रामलाल गाड़ी पर चढ़ गया कि नहीं। किन्तु वास्तव में उसने जो देखा वह अपने निश्चय से भिन्न था। उसने देखा, अन्धकार। दृश्य में कितनी सक्षिप्त भाूमिकता आगई है। अन्धकार एक भावमात्र रह गया है। इन्दु ने जो सङ्कल्प किया उसका परिणाम उसे यही मिला कि वह गिर पड़ी और चलती रेलगाड़ी से गिर पड़ने में और किस दृश्य की कल्पना की जा सकती है ? उसकी आँखों की पुतलियाँ फिरगई होंगी। और फिर वह अन्धकार इस दृश्य का सर्वस्व नहीं—तभी कुशल कलाकार ने इस शब्द के आगे पूर्ण विराम चिह्न (।) नहीं, बल्कि सयोजक चिह्न (—) लगाया है। परदे में बन्द भारतीय नारी जाति की ऐकान्तिक



विषम वेदना इस अवस्था में भी चिह्ना तरु नहीं सकी, प्रत्युत उसके हृदय से एक टीस मात्र निकली । वह अवश्य ही रेल के पहिए के नीचे आगई होगी और उसके कन्धे और जाँघ में भीषण चोट आई होगी । इस चोट की तिलमिलाहट ने निस्सन्देह आग का काम किया होगा । इसमें न कोई अतिशयोक्ति और न कोई लाक्षणिक प्रयोग, क्योंकि “भीषण आग” के पहले लेखक के “जैसे” क्रिया विशेषण लगा दिया है । और तीसरे ही क्षण में अचेतनता का वह महा-पेववर जिसे मर्त्य ‘मृत्यु’ कहते हैं उसे लील गया । यह अन्धकार उस अन्धकार से सर्वथा भिन्न था जिसे उसने गिरते ही तत्काल अनुभव किया था । इस अन्धकार ने इन्दु को इन्द्रियों के प्रभाव से मुक्त कर दिया है । तभी लेखक ने कहा है—“एक दूसरे प्रकार का अन्धकार ।”

शब्दों की सक्षिप्तता, क्रियाओं का लोप, आदि सब एक विशेष बात की ओर संकेत करते हैं और वह यह कि यह प्रसङ्ग असाधारण है । यह है उस प्रसङ्ग की भूमिका जिसमें कवित्वमय या भावप्रधान भाषा का प्रयोग किया गया है और जिसका विवेचन अब किया जायगा ।

प्रस्तुत परिस्थितियों में कहानी के गतिशील संसार की प्रतीक कौनसी शक्ति है ? इन्दु समाप्तप्राय है, रामलाल को हम पीछे छोड़ आये हैं, लेखक अब भी कीतूहल के इस सूत्र को पकड़े हुए है कि रामलाल गाड़ी पर चढा या नहीं, अतः इस दृश्य में उसकी उपस्थिति का प्रश्न ही नहीं उठता । अतः जिस शक्ति में सारे विद्यमान जगत की कल्पना की जा सकती है वह रेलगाड़ी है । इसीसे लेखक ने गाड़ी को सजीव शक्ति के रूप में देखा है और उसे इस वातावरण की अधिष्ठात्री बनाया है । उसके मानवीकरण एवं अग्रगण्यता का यही रहस्य है ।

वातावरण की इस अधिष्ठात्री को क्रोध हुआ है क्योंकि उसे बिना किसी सूचना दिए रोक दिया गया है । किसी भागते हुए व्यक्ति की कल्पना कीजिए जिसे अपने काम पर निश्चित समय पर पहुँचना है । यदि ऐसे व्यक्ति को कोई व्यक्ति बिना किसी पूर्व सूचना दिये एकदम से रोक लेता है तो उसे क्रोध आना स्वाभाविक है, विशेष रूप से जब रोकने वाला व्यक्ति अपरिचित हो । उसे क्रोध इसलिए भी हुआ कि जिस कारण से उसे रोका गया है वह उसकी दृष्टि में नगण्य है । उस घटना का सम्बन्ध एक ऐसे क्षुद्र ससार से है जिसके धारो और अनुभूतियों का, भावनाओं का बन्धन है—वह मुक्त नहीं है, स्वतन्त्र नहीं है, उसकी अपनी भाँति जड़ अतएव अडिग नहीं । यदि उसमें चेतनता होती इच्छाशक्ति होती, तो सम्भव है वह चेतन ससार की एक घटना से प्रभावित हो जाती, किन्तु इस घटना से वह अप्रभावित है, वह यह घोषणा करना चाहती

है। फिर भी न जाने उसे क्यो रोक लिया गया ? ( 'किसी ने' 'चैन खोचकर' और 'रोक लिया' ये शब्द यहाँ घटना के अंश बनकर आए हैं। )

इस प्रतिरोध के प्रति उसे क्षोभ है, किन्तु उसका क्रोध 'विवश' है क्योंकि रोकने पर न रुकने की सामर्थ्य उसमें नहीं है। उसका क्रोध इसलिए भी विवश है क्योंकि एक दृष्टि से उसने अपराध किया है कि अपनी एक थाती (इन्डु) को बिना किसी को सूचना दिए अपने हाथों से गिरा दिया है। यह अपराध यद्यपि निरीह है, जान बूझ कर नहीं किया गया, फिर भी है अपराधी ही। इसके पश्चात्ताप स्वरूप उसमें कुछ विवशता की मात्रा आगई है।

और अन्ततोगत्वा 'चिचियाती' ! अज्ञेयजी का यह शब्द बड़ा अभिव्यञ्जनशील है। भागती हुई रेलगाड़ी को चैन खींचने पर उसके पहियों में ब्रेक लगने की जो ध्वनि होती है वह इस शब्द से बड़ी मिलती है। इस ध्वनि से भिन्न भी यह शब्द उस ध्वनि का द्योतक है जो भारी क्रोध में विवशता को मात्रा मिल जाने से मनुष्य के मुख से अनायास निकल पड़ती है। निस्सन्देह इस चिचियाती शब्द की व्यापकता चिचियाने वाली शक्ति का व्यापकता के अनुताप में तो होगी ही। अस्तु !

सारा विस्तृत विवेचन इस बात की सिद्धि करने के लिए है कि भावात्मक स्थलों की योजना प्रसङ्ग विशेष की मायिकता तथा प्रभावोत्पादकता की मात्रा के अनुकूल ही हुआ करती है और केवल इसीलिए नहीं हुआ करती कि लेखक को कहानी लिखते लिखते कविता लिखने की मन में आगई। ऐसी अवस्था से उसे कविता लिखने में भावादि सञ्चयन में जो प्रयास लगता है वह प्रयास भी नहीं करना पड़ता।

ऐसे स्थलों की दो तीन योग्यताएँ अनिवार्य हैं। इन योग्यताओं के न होने से इनमें वह मायिकता नहीं आएगी जिसकी सिद्धि के लिए इनकी योजना की जाती है। एक तो ऐसे स्थल कहानी में कम से कम आने चाहिए, क्योंकि इनमें चाहे कितनी ही यथार्थता या उपादेयता हो, आखिर ये कहानी के शेष भाग से भाषा की दृष्टि से कुछ भिन्न होते हैं और साधारण पाठक इतना सुखोपजीवी होता है कि उसे याद ऐसा कोई आशङ्का भी हो जाय कि अमुक स्थल पालतू है तो वह उससे बिना किसी द्विचकिचाहट के किनारा कर जायगा। उस अंश की यथार्थता का ज्ञान तो आखिर उसे पढ़ने पर ही मिलेगा। साधारण पाठक को इस मनोवृत्ति को ध्यान में रखते हुए ऐसे भावात्मक स्थलों की न्यूनतम योजना ही विधेय है। इतने पर भी उन्हें न्यूनतम आवश्यक शब्दों में व्यक्त करना एक अतिरिक्त कला है।

ऐसे स्थलो की दूसरी और अधिक महत्वपूर्ण योग्यता यह है कि जिसके अनुसार ऐसे स्थलो में लेखक अपनी कहानी का कोई न कोई तत्त्व, विशेष रूप में चरित्र या कथावस्तु के किसी ऐसे अंग को कुशलतापूर्वक गूँथ दे कि उनका विभाजन कठिन ही नहीं, प्रमत्त हो जाय। उक्त उद्धरण में, जैसा कहा जा चुका है, कथनक की दो बातें जिनमें से एक अत्यन्त महत्वपूर्ण है, अर्थात् इन्दु का रेलगाड़ी पर से गिर कर मर जाना, और दूसरी, रेलगाड़ी का चैन लीचकर रोक लिया जाना, इन्हें इस कौशल से कहानी की भाषा में घुमा मिला कर दोनों को परस्पर अन्योन्याश्रित कर दिया गया है कि भाषा के भावात्मक अंश को कथानक के अंश से अलग किया ही नहीं जा सकता।

तीसरी बात यह कि लेखक को इस बात की अच्छी तरह पहचान होनी चाहिए कि कहानी में कौन से स्थल में ऐसी मार्मिकता है कि पाठक वहाँ क्षण भर रुकने को तैयार हो जाय ताकि वह कवितात्मक भाषा का कहानी के मूल प्रभाव से अलग हुए बिना सच्चा आनन्द ले सके। इसके लिए लेखक को उचित भूमिका बनाने की आवश्यकता पड़ता है।

हिन्दी में श्री जयशङ्करप्रसाद भाव प्रधान भाषा वाली कहानियों के बाल्मीकि माने जा सकते हैं। इनकी कहानियों में अनेकत्र कविता पढ़ने का-सा आनन्द आता है। एक उदाहरण फिर से उद्धृत करने के लिए क्षमा चाहता हूँ।

गोधूली थो और वह उदास रमला भील। आज उसके मन में न जाने कहाँ का स्नेह उमड़ा पड़ता था। प्रसन्न रमला में एक चमकीला फूल हिलने लगा। साजन ने आँख उठाकर देखा पहाड़ी की चोटी पर एक तारका रमला के उदास भाल पर सोभाग्य चिह्न सी चमक उठी थी। देखते देखते रमला का वक्ष नक्षत्रों के हार से सुशोभित हो उठा। साजन ने पुकारा : 'राना !' अज्ञेय का 'शेखर' इस भाषा का अज्ञेय उदाहरण है।

चित्रमय भाषा—यह भी कहानी में भाषा का एक विशेष प्रयोग है। इसका स्वरूप स्पष्ट है। जब ऐसी भाषा का प्रयोग किया जाय कि आँखों के आगे प्रस्तुत प्रसङ्ग का एक चित्र-सा उतर जाय तो वहाँ भाषा चित्रमय कहलाती है। ऐसी भाषा का प्रयोग विशेष रूप से वातावरण और चरित्र-चित्रण के प्रसंग में होता है। घटना ऐसे स्थलो में केवल पृष्ठभूमि का काम करती है। वातावरण और चरित्र चित्रण दोनों के सम्बन्ध में यद्यपि चित्रमय भाषा के प्रयोग समान रूप से महत्वपूर्ण हैं, फिर भी दोनों का इस सम्बन्ध में अलग-अलग स्थान है। वातावरण जिन बातों से प्रभावशाली होता है उनमें विवरणों की सजीवता का प्रमुख हाथ है। विवरणों की यह सजीवता तभी आती है जब भाषा में सारे

हृदय को पाठक के मनःपटल पर उग्री का त्यो अङ्कित कर देने की क्षमता हो ।

उग्रजी की कहानी का वह अंश जो शैली के प्रकरण में उद्धृत किया गया है { “मेरी एन माँ थी, मसजिद की तरह बूढ़ी, कुरानपाक की तरह पाक . . . ” चित्रमय भाषा का एक सफल उदाहरण है । प्रसादजी का ‘देवरथ’ शीर्षक कहानी का प्रारम्भिक अंश भी भाषा के द्वारा सघ में सद्यागत भिक्षुणी सुजाता का एक सम्पूर्ण चित्र खड़ा करता है । इस चित्र की एक और असाधारण विशेषता है । यह सुजाता के मन की तात्कालिक गहरी उहापोह, व्यग्रता, चिन्ता, सन्तोष का टोह में लगे हुए भीषण असन्तोष, समाधान के लिए प्राप्त उसके व्यथित मानस की क्षुब्ध अन्तर्वृत्तियाँ, सबको पाठक के मन में एक ही वाक्य के द्वारा उतार देता है । देखिए :—

“दो तीन रेखाएँ भाल पर, काली पुतलियों के समीप मोटी और काली बरैनियों का घेरा, घनी आपस में मिली रहने वाली भवें और नासापुट के नीचे हलकी हलकी हरियानी उस तापसी के गोरे मुँह पर सबल अभिव्यक्ति की प्रेरणा करती थी ।

यौवन काषाय से कहीं छिप सकता है ? संसार का दुखपूर्ण समझकर ही तो वह सघ की धारण में आई थी । ...”

चित्र साहित्य की एक इकाई है । साहित्य के तथ्य का ग्रहण पाठक चित्र प्रणाली द्वारा ही करता है । चाहे वह तथ्य चित्र भाषा में अभिव्यक्त किया गया हो अथवा नहीं । इसका अर्थ यह कि साहित्यकार जो कुछ भी लिखता है उसको मस्तिष्क में भली पूरी तौर पर बैठाने के लिए प्रत्येक पाठक उसकी एक मानसिक प्रतिमा बना लेता है और उसे उसी रूप में ग्रहण करता है ।

ऐसे साहित्य बहुत कम होते हैं जिनमें चित्र प्रणाली का सिद्धान्त लागू न होता हो । अङ्कगणित, ज्योतिष आदि शास्त्रों के कतिपय अंश इस कोटि में आ सकते हैं, जिनमें वस्तु ग्रहण एक भिन्न प्रणाली, जिसे तथ्य प्रणाली कह सकते हैं, से होता है । इनमें पाठक कोई तात्कालिक चित्र बनाकर मस्तिष्क में इनकी वस्तु को नहीं बैठालता, बल्कि उसके मन में इनकी वस्तु के लिए पहले से ही कुछ संकेत बने हुए होते हैं जिन्हें पाठक प्रत्येक बार प्रयोग करता है । जैसे यदि यह कहा जाय कि दो और दो चार होते हैं तो इस बात को समझने के लिए साधारण पाठक मन में कोई चित्र नहीं बनाएगा, बल्कि एक ऐसी प्रक्रिया द्वारा वह दो और दो के तीन होने की बात को गलत धोषित कर देगा । किन्तु यहाँ भी वस्तु ग्रहण के मूलान्त में चित्रप्रणाली ही है । कालान्तर में वह भिन्न रूप ग्रहण कर उसी रूप में रुढ़ हो गई है । आज भी जब छोटे बालक को

योग आदि का ज्ञान कराया जाता है तो उसे सीधी अर्थहीन रेखाओं द्वारा ही समझाया जाता है। वास्तव में यही चित्र है जो उसके मन में इस प्रकार से जम जाता है कि उसकी स्वतन्त्र सत्ता नहीं रहती।

किन्तु क्या-मक साहित्य की चित्र प्रणाली अनुकृति मूलक होती है। बी और दो को समझने के लिए चाहे चार सीधी रेखाओं के रूप में एक चित्र क्यों न उपस्थित किया जाय किन्तु पङ्कगगिन की यह वस्तु बालक के मन में अन्त-तोषणा एक चित्र के रूप में नहीं उतरती, प्रत्युत उससे जो अभिव्यक्ति होती है उसके गर्भात् चार की सम्मिलित भावना के रूप में उतरती है।

इसके विपरीत जब हम यह कहते हैं—“तब बिहारी आवेश में आकर बोला, मैं नहीं जानता ईश्वर कीश्वर को” तब हम बिहारी के अनुकरण में एक ऐसे व्यक्ति का चित्र अपनी कल्पना की चक्षुओं के सामने बनाते हैं जो उससे के समय एकाएक गर्म हो गया हो और आँखें लाल पीली करके ईश्वर की स्थिति को अपने पूरे आत्मिक (और कभी-कभी शारीरिक) बल के द्वारा चुनौती देने को तैयार हो। इतनी भूमिका के बाद हम उसमें आवेश की स्थिति का अभिव्यक्ति करते हैं और फिर उससे हम अपने मन के प्रति बड़ी कहलवाते हैं (जैसे कि हमें वह सुनाकर कह रहा हो) जो उसने कहानी के पात्रों के सामने कहा। यहाँ चित्र (कल्पना) और घटना (यथार्थ) दोनों इतनी एकाकार हो जाती है कि दोनों का भेद करना असम्भव हो जाता है।

पाठक जब तक साहित्य की इस सारग्राहिणी प्रणाली से समझने का कष्ट नहीं उठाता तब तक उसमें रस की उपयुक्त अनुभूति उत्पन्न नहीं हो सकती और फलतः वह उसका पूरा आनन्द नहीं ले सकता। अच्छे साहित्य में भी कभी कभी तो हृदयता का अभाव होता है। इसका कारण माधारण पाठकों के स्तर, रसिक आदि के अतिरिक्त प्रायः उनकी वह सुखोपजोवी वृत्ति होती है जिसके कारण वे चित्रप्रणाली द्वारा सारग्रहण की अधिक अमसाध्य प्रक्रिया से से गुजरना स्वीकार नहीं करते।

इसके साथ यह भी सही है कि साहित्य का प्रत्येक अंश ऐसा नहीं होता जिससे समान रूप से सम्पूर्ण चित्र की उपलब्धि बिना अतिरिक्त कल्पना की सहायता के हो जाय। इस अवस्था में सम्भव है दृश्यविशेष की साम्यता से उसी अनुपात में कमी आजाय जिम अनुपात में अतिरिक्त कल्पना की सहायता ली जाती है क्योंकि प्रत्येक पाठक की कल्पनाशक्ति की दिशा और मात्रा में अन्तर होता है और बहुसदा ही लेखक की कल्पनाशक्ति का अनुसरण नहीं करती।

इतना होते हुए भी कहानीकार चाहे घटना का संघटन कर रहा हो,

वाहे चरित्र चित्रण; दृश्यदर्शन करवा रहा हो, चाहे विचारविज्ञापन; पाठक उसका ग्रहण अधिकांश में चित्रप्रणाली द्वारा ही करता है। चित्रमय भाषा उसी प्रणाली का लेखक की ओर से दिया हुआ उभरा हुआ रूप है और इसकी विशिष्टता इसी में है। तभी अधिकांश लेखक इसे कहानी के प्रारम्भ में अधिक प्रयोग करते हैं।

इस बात का अध्ययन बड़ा रोचक होगा कि कहानी के अन्य तत्व भाषा शैली को किस प्रकार प्रभावित करते हैं और किस प्रकार भाषा शैली द्वारा शेष तत्व प्रभावित होते हैं।

सबसे पहले कथानक की ही चर्चा करें। यह बात स्पष्ट है कि कहानी की कथावस्तु यदि ऐतिहासिक या पौराणिक होगी तो उसकी भाषा में उसी के अनुकूल गाम्भीर्य एवं शालीनता का होना आवश्यक है। उसकी भाषा शैली से एक ऐसा वातावरण तैयार होना चाहिए कि उसमें चित्रित किए गये अतीत के सही स्वरूप की एक भाँकी सी मिल जाय। इसी प्रकार यदि कहानी की कथावस्तु आधुनिक ग्रामीण जीवन से सम्बन्ध रखती है तो उसकी भाषा में मुहाविरों आदि के रूप में एक ऐसी निश्छल सरलता का प्रवाह होना चाहिए जिससे वातावरण ग्रामसुलभ ही लगे। यही बात शेष प्रकार के कथानकों के सम्बन्ध में कही जा सकती है।

कथानक का भाषा शैली से एक निकट सम्बन्ध एक और बात को लेकर है। वह है कथानक के वे स्थल जिनमें मार्मिकता की मात्रा दूसरे स्थलों से कुछ अधिक हो। हमारा अभिप्राय कथानक में मोड़ के विभिन्न स्थलों, विशेषतः चरमावस्था, आदि से है। ऐसे स्थलों में भाषा रूपी तन्त्री में स्वतः एक प्रकार का ऐसा 'उन्माद', 'ज्वार' अथवा तनाव सा आजाता है जैसे कि वह थोड़ा सा स्पर्श कर देने पर ही एकदम भङ्गुत हो उठेगी, अपने पूरे ओज के साथ, और सारे वातावरण को अपने स्वराघात से तरङ्गित कर देगी। इसके सदाहरण पूर्ववर्ती प्रकरण में दिये जा चुके हैं।

जिन कहानियों के कथानक कुटिल अर्थात् चक्करदार होते हैं वहाँ उनके कौटिल्य की रक्षा करने का सारा उत्तरदायित्व भाषा शैली पर ही है, उसी प्रकार जिस प्रकार सरल कथानकों की सरलता को बनाये रखने का काम भाषा शैली ही करती है। प्रतीक पद्धति से जो कहानियाँ लिखी जाती हैं उनका रहस्य यही है कि उनके कथानकों में एक ऐसी अत्यन्त साधारण, असाधारणता होती है कि उसकी अभिव्यक्ति के लिए शेष किसी भी प्रकार की भाषा-शैली बहुत अंशों में विधिल एवं अशक्त जान पड़ेगी। कुशल लेखकों की रचनाओं में

भाषा शैली सम्बन्धी जानबूझ कर की गई आभासमान असङ्गतियाँ जहाँ उभरी देखने को मिलती हैं वहाँ उनका कारण स्थलविशेष की विशेष मनोवैज्ञानिक वक्रता या असाधारणता ( कृत्रिम या सहज ) ही को समझना चाहिए । राम-चन्द्र तिवारी कृत 'सागर, सरिता और आकाश' नामक उत्कृष्ट कलात्मक उपन्यास का यह स्थल जहाँ जैनब अर्धजायल अवस्था में अपने नेत्रों के सामने कई दृश्य देखती है, जिनमें उसके पास कई 'पुरुष' आते हैं और तृप्त या अतृप्त अवस्था में चले जाते हैं, कथानक को स्पर्श करती चली जाने वाली पात्र विशेष की क्षिप्र भावधारा की अधिक से अधिक यथार्थ प्रतिलिपि खींचने में सजग भाषा शैली का एक सुन्दर उदाहरण उपस्थित करता है । ऐसे स्थलों में भाषा रूपी धारा में एक भ्रमवात सा आता है और कुछ देर रहकर अपनी छोटी सी सीमा में ही लुप्त हो जाता है । उसके चक्कर में यदि कोई भी अन्य तत्त्व आता है तो वह भी उसी के साथ एकबारगी धूम जाता है ।

चरित्र चित्रण से भाषा का सम्बन्ध निश्चित करना कुछ कठिन है और इसके परिणाम बहुत अंशों में विवादास्पद । क्योंकि चरित्र-चित्रण का कोई व्यवस्थित एवं स्वतन्त्र रूप नहीं है, प्रत्युत वह अधिकांश में अन्य तत्त्वों, जैसे घटना एवं कथोपकथन के माध्यम से ही सम्पन्न होता है । चरित्र-चित्रण का विशुद्ध रूप वह है जिसमें लेखक अपनी ओर से पात्र की आकृति अथवा उसकी मनःस्थिति, विचारधारा आदि का चित्रण करता है । कथोपकथन और घटना का स्वतन्त्र तत्त्वों के रूप में भाषा तत्त्व से क्या सम्बन्ध है इसका विवेचन आगे किया जायगा । यहाँ केवल इनके माध्यम से प्रकट होने वाली चारित्रिक विशेषताओं की अभिव्यञ्जना से भाषा शैली कहाँ तक प्रभावित होती है यही देखना है । इसके अतिरिक्त चरित्र-चित्रण का उक्त विशुद्ध रूप भाषा शैली की गति एवं दिशा को किस प्रकार निर्दिष्ट कर सकता है यह भी दृष्टव्य है ।

घटना के व्याज से प्रकाशित होने वाले चरित्र-चित्रण का भाषा पर प्रभाव अल्पतम, किञ्च नगण्य है । इस तत्त्व की अधीनता में किसी पात्र का अध्ययन उसके कार्यकलापों से होता है । अमुक परिस्थिति में पात्र ने किस प्रकार का व्यवहार प्रदर्शित किया और उस व्यवहार के कारण उसे क्या संज्ञा दी जा सकती है, अर्थात् उससे एक तो उसका प्रतिमानवत्व या देवत्व, अथवा मानवत्व, अथवा दुर्मानवत्व या राक्षसत्व, परिलक्षित होता है ; फिर वह पात्र किस कोटि का देव, मानव अथवा दैत्य है; और फिर उसमें कित-कित गुणों या दुगुणों, जैसे क्षमा, दया, सत्य, नम्रता, परोपकार आदि अथवा प्रतिहिंसा, २६

दग्ध, असत्य, चोरी, चारसों बीस आदि और इनसे भी अधिक, पात्र की तात्कालिक सूक्ष्मतर मनोवैज्ञानिक विशेषताओं, जैसे द्वयर्थक व्यक्तित्व, वह जो कुछ करता है उसका उसकी दृष्टि में वह उद्देश्य न हो जो सत्ता की दृष्टि में हो, आदि ; का बाबल्य है कि उससे उसके एक विशिष्ट व्यक्तित्व का समारोह हो सके ; इन सब बातों से भाषा शैली का क्या विशेष सम्बन्ध हो सकता है इस मोटे सिद्धान्त को छोड़कर कि कहानी के दूसरे तत्वों की अभिव्यक्ति में उसे जितना जीजान लड़ाना पड़ता है उतना ही यहाँ ? वस्तुतः यहाँ उसका श्रम कुछ कम हो जायगा क्योंकि उसका विशेष उपयोग घटनापक्ष के सम्यक् निर्माण में ही होगा । चरित्र तो उससे स्वतः यो प्रकट हो जायगा ज्यों वर्षा के अन्त में आकाश में इन्द्र धनुष उसके आयास साध्य न होने के कारण भाषा शैली पर उसका उत्तरदायित्व और बल नहीं पड़ेगा ।

इसी बात का दूसरा पक्ष कदाचित् वह है जिसमें कहा जा सकता है कि चरित्र-तत्त्व को घटना-तत्त्व से भिन्न माना गया है और जब वह घटना-तत्त्व के माध्यम से अभिव्यक्त होता है तब भी उस अमुक स्थल में प्रधानता चरित्र-तत्त्व की ही होगी, घटना-तत्त्व की नहीं । घटना साधन मात्र होगी, चरित्र साध्य । इस अवस्था में घटना को सवारने में लगे रहने पर भी भाषा को अधिक चिन्ता हम बात की होगी कि उससे चरित्र का भलीभाँति आकरण हुआ या नहीं ।

इसके प्रति ग़ो कहा जा सकता है कि तत्त्वों की परस्पर भिन्नता कोई मौलिक भिन्नता नहीं है, किन्तु अध्ययन की सुविधा के लिए बनाई गई एक कृत्रिम भिन्नता है, और जहाँ घटना के द्वारा चरित्र तत्त्व का प्रस्फुटन होता है वहाँ चरित्र तत्त्व को घटना से पृथक् करके उसे प्रधानता देना अधिक सही रूप में या तो असम्भव होगा या अस्वाभाविक एवं असंगत । फलतः भाषा शैली का हम पर कोई निजी आधिपत्य नहीं होगा ।

कथोपकथन द्वारा चरित्र चित्रण दो तीन रूप से होता है । या तो पात्र लेखक आप अपने विषय में कुछ उद्घाटन करे । यह सत्य, कम सत्य, असत्य या संदिग्ध सत्य चारों हो सकता है । दूसरा रूप वह है जिसमें एक पात्र अपने प्रतिवक्ता अथवा अन्य किसी पात्र के बारे में कुछ कहे । यह भी उसी प्रकार पूर्ण सत्य, अश सत्य, पूर्ण असत्य या संदिग्ध सत्य हो सकता है । तीसरा रूप वह है जिसमें पात्रों की बातचीत के प्रवाह, लक्ष्य, स्तर आदि के द्वारा उनके अपने या इतर पात्रों के चरित्र के विषय में हम कुछ निष्कर्ष निकाल सकते हैं । वहाँ से स्थान स्थान पर प्रकट होने वाले लेखक के सामान्य लक्ष्य



को ध्यान में रखने"हुए ऐसे निष्कर्ष पूर्ण असंदिग्ध भले न हो, पूर्ण असत्य नहीं हो सकते ।

इनमें से तीसरे का सम्बन्ध भाषा शैली से नहीं है, क्योंकि यह केवल एक अप्रत्यक्ष निष्कर्ष मात्र है जो पाठक की विद्युद् निर्णय बुद्धि से सम्बन्ध रखता है । इसके अतिरिक्त तीसरी प्रणाली की बातचीत में प्रकटतया पात्रों की सम्मति के रूप में चरित्र के सूत्र उतने अनावृत्त नहीं होते जितने पटना के सूत्र ।

पहले और दूसरे प्रकार के वार्तालापों के बारे में भी दही कहा जा सकता है जो घटना के बारे में, और यदि चरित्र विशेष के कारण भाषा में अन्तर आता है तो उसे कथोपकथन की भाषा में ही अन्तर आया हुआ बहेगा ।

चरित्र चित्रण की विद्युद् प्रणाली का भाषा-शैली पर मात्रा में अस-दिग्ध किन्तु रूप में बहुत कुछ अस्पष्ट प्रभाव है । यहाँ लेखक अपनी ओर से पात्र की आकृति एवं उसके मानसिक दर्शन का सही सही खाका खींचता है । इसमें सत्यासत्य विवेक को अवकाश बिलकुल नहीं रहता और प्रत्येक पक्ष को अक्षरशः मान लेना पड़ता है । अतः इस प्रकार के चरित्र चित्रण में भाषा अपना सही बाना लेकर उपस्थित हो जाती है और लेखक के सामने रण के लिए सन्नद्ध निपाही व पश्चात् कुशल लेखक के हाथों रहकर भाषा अपने जो जोहर दिखाती है वह देखते ही बनता है । वह कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक प्रभाव का उत्पादन करती हुई निकल जाती है ।

वार्तालाप तत्व का भाषातत्व से एक सीधा सम्बन्ध इस बात को लेकर है कि वार्तालाप जिन पात्रों का प्रतिनिधित्व करते हैं वे पात्र जिस स्तर के होंगे उमी स्तर की वार्तालापों की भाषा होगी । हाँ, यह तभी होता है जब लेखक या तो असावधानी का प्रदर्शन न करे और या किन्हीं पूर्वधारणाओं से प्रभावित न हो । द्वितीय श्रेणी से सम्बन्ध रखने वालों में हिन्दी के प्रसिद्ध लेखक श्री जय-शंकरप्रसाद आते हैं जिनकी कहानियों के वार्तालाप कदाचिन् ही उनके वक्ताओं के जीवन स्तर का संकेत देते हैं । जैसे, उनके वे सब पात्र, जो यद्यपि कहानी के दूसरे विवरणों से प्रत्यक्ष बिना पढ़े लिखे सिद्ध होते हैं, वार्तालापों में साक्षर ही नहीं, बड़े ही पण्डित प्रतीत होते हैं । ऐसे वार्तालाप किसी भी दृष्टि से आदर्श हैं या नहीं, और दूसरे प्रकार के वार्तालापों से ये किस सोमा पर भिन्न किए जा सकते हैं, इस प्रश्न पर यहाँ विचार न करके हम यह सीधा मान लेते हैं कि वे यथार्थ तो सर्वथा होते ही नहीं, अपितु इस कारण अनेक बार उन पात्रों को समझने में पाठकों को काफी कठिनाई उठानी पड़ती है । इसलिए अनुकरणीय यही होगा कि जिस भाषा-शैली में पात्रों से बातचीत कराई जाय वह उन पात्रों

के शैक्षणिक व अन्य स्तर के अनुरूप हो ।

दूसरी बात यह कि वार्तालाप को जिन कुछ कतिपय सर्वथा स्पष्ट आधारों पर कहानी का एक विशिष्ट तत्व स्वीकार किया गया है उन आधारों का मूल सम्बन्ध भाषा से ही है । प्रकृत रूप में यह बड़ा आश्चर्यजनक है कि इस प्रकार दोनों का अत्यन्त निकट सम्बन्ध होते हुए भी दोनों में तत्वगणना की दृष्टि से मौलिक अन्तर किया जा सकता है । व्यावहारिक दृष्टि से यह सर्वथा असम्भव भी नहीं । वार्तालाप से आवश्यकतानुसार पात्रों के चरित्र की अभिव्यक्ति भी होती है तथा कहानी की कथावस्तु का भी उद्घाटन होता है, और इस प्रकार इन दोनों को वार्तालाप तत्व से भिन्न मानने का कोई कारण दृष्टिगोचर नहीं होता । इसी प्रकार शायद यह कहा जा सकता है कि वार्तालाप की अभिव्यक्ति का एक मात्र साधन चूँकि भाषा ही है, इसीलिए उसे भी भाषा शैली से भिन्न नहीं किया जा सकता है । किन्तु यह तर्क कसौटी पर खरा नहीं उतरता क्योंकि उस आधार पर कहानी का कोई भी अन्य तत्व भाषा-शैली से भिन्न नहीं माना जा सकता । इस बात का समाधान इसी प्रकरण में पहले कर दिया गया है । वास्तव में वार्तालाप को एक तत्व विशेष मानने का कारण उसकी वह प्रकृतिसिद्ध विशिष्टता है जो उसे न कथानक के न चरित्र चित्रण के विशुद्ध शास्त्रीय रूप से मिलने देती है ।

इसमें भाषा-शैली से कोई सघर्ष पैदा नहीं होता, बल्कि जिस प्रकार शेष तत्व भाषा शैली से भिन्न होते हैं उसी प्रकार कथोपकथन तत्व भी । बात केवल इतनी ही है कि भिन्न होते हुए भी वार्तालाप तत्व का सम्बन्ध भाषा-शैली से विशेष है । यहाँ इस सम्भाव्य भ्रम का निवारण कर दिया जाना चाहिए कि इस सम्बन्ध की तुलना में केवल भाषा-शैली के उसी अंश को विचारार्थ लिया जा रहा है जो वार्तालाप के अंश की भाषा-शैली न हो अर्थात् वार्तालाप के अतिरिक्त की भाषाशैली और न यही सोचना चाहिए कि वार्तालाप-तत्व का सम्बन्ध एक तत्व के रूप में केवल उसी अंश की भाषा शैली से स्थापित किया जा रहा है । बल्कि विवेच्य विषय यह है कि वार्तालाप तत्व का भाषाशैली तत्व से क्या सम्बन्ध है, अर्थात् दोनों एक दूसरे को कहीं तक प्रभावित करते हैं और इस प्रकरण में प्रयुक्त भाषा शैली शब्द सारी कहानी की भाषा शैली को अभिविशिष्ट करता है ।

वार्तालाप को एक भिन्न तत्व मानने के आधार की शास्त्रीय चर्चा कथोपकथन तत्व पर विचार करते समय की जायगी । अभी केवल इतना ही कहना है कि इसकी विशेष प्रकृति ही इसे एक स्वतन्त्र रूप देने का माग्यह करती

है। माधारण लिखाई की भाषा अथवा वर्णन की भाषा से इसकी स्तनन्त्रता स्पष्ट ही है। कहना चाहिए कि इसका राब हो कुछ और पड़ता है। ऐसा लगता है कि कहानी सात स उठकर गठन की भुजा म खड़ी हो गई है और पात्रों से स्वयं बातचात करने लगा है। इसमें न सम्पूर्ण रूप में लेखक का व्यक्तित्व न सम्बन्धित (क्ता) पात्र का व्यक्तित्व ही निहित रहता है बल्कि ये दोनों मिल कर कहानी को एक भिन्न व्यक्तित्व देते हैं जिस कहानी को अपना व्यक्तित्व कहा जा सकता है। ऐसी दशा में कहानी का भाषा शैली पर जो अतिरिक्त बल पड़ता है उसकी कल्पना की जा सकती है। उस कहानीकार के व्यक्तित्व को भी समालना पड़ता है (जो कभी कभी प्रसादवा जसा उग्र होता है और कभी कभी उग्रजा जैसा प्रसाद पूरा) और क्ता के व्यक्तित्व का भी ध्यान रखना पड़ता है। और चूँकि प्रत्येक अवस्था में इसी का प्रकृति पारस्थिति-परक होता है, अतः इसके लिए कोई नियम आदि निर्धारित नहीं किए जा सकते और कहानी का भाषा शैली का कथोपकथन का भाषा शैली से जो कुछ अन्तर है उसकी स्वरूप का यथातथ्य चित्र नहीं खींचा जा सकता। सहृदय पाठक अथवा आलाचक कदाचित इसका आग्रह भी नहीं करेंगे।

वातावरण-तत्व का भाषा शैली से अभिन्न सम्बन्ध है। जैसे दोनों में जन्म जन्मान्तर का परिचय है। जब तक दोनों एक दूसरे के प्रात भावनिष्ठ नहीं तब तक दोनों के, विशेष रूप से वातावरण के, व्यक्तित्व का सम्यक् प्रस्फुटन होना दुःसाध्य है। यहाँ कथानक और पात्र दोनों पृष्ठभूमि में रह जाते हैं और सामन रह जाते हैं भाषा शैली का एकान्त मार्मिकता जो अंधेरे के सामन दर्शकों अथवा पाठकों के मन पर छा जाती है।

यद्यपि यह बात सहा है कि जहाँ वातावरण तत्व की निष्पत्ति कहानी के सभी तत्वों के सम्मिलित प्रभाव से होती है वहाँ भाषा शैली को उतना अधिक महत्त्व नहीं दिया जा सकता जितना उन स्थितियों में जहाँ कहानी या तो वातावरण प्रधान ही होती है या जिसका वातावरण भिन्न-भिन्न स्थलों पर अपने भिन्न भिन्न विशिष्ट प्रभाव के आधार पर स्वयं अपने आप में महत्त्वपूर्ण हो, किन्तु इतना होते हुए भी यह सही है कि वातावरण की सृष्टि में भाषाशैली एक निश्चित योगदान है।

बात बिल्कुल साफ है। आप एक भयानक वातावरण तैयार कर रहे हैं। और इसी बीच में अनेक बार अपनी आदत से लाचार होकर एक कौतूहल-वश हास्य के छोटे डालते जाते हैं। भला बताइये, आपके अभीष्ट रस की सृष्टि कहाँ से होगी ?

अंग्रेजी में एडगर एलेन पो और बँगला में रवीन्द्रनाथ ने ऐसी कहानियाँ लिखी हैं जिनसे एक अलौकिक वातावरण की उपज होती है। इनमें से एक कहानी ऐसी है जिनमें दो आँखों की कथानक का आधार बनाया गया है। नहीं मालूम, किसकी आँखें हैं, उनका क्या मन्तव्य है, कहानी में उनका क्या स्थान है, आदि। कुछ नहीं। केवल दो आँखें। आगे चलकर यही दो आँखें आँखें न रह कर प्रकाश के दो घनीभूत पुञ्ज रह जाती हैं जैसे शेष दृश्य की यथार्थता को लेखक एक हिप्नोटिज्म के द्वारा हमारी आँखों में से निकाल लेता है और हम मन्त्रमुग्ध की भाँति लेखक-प्रदत्त अतिप्राकृत लोक में आश्वस्त होकर चले चलते हैं। जिस अतिरञ्जित लोक में यह कहानी हमें ले जाती है वहाँ की भाषा शैली की सर्चलाइट हो मार्ग के बीहड़ अन्धकार को प्रकाशित किये रहती है और हम किसी भी स्थान पर शङ्कापद हो सकना नहीं चाहते।

श्री इलाचन्द्र जोशी की "रेल की रात" का वह स्थल जहाँ रेलगाड़ी में बैठा महेन्द्र अपने सामने बैठी हुई अल्पपरिचित तरुणी के गुलाबी आँचल को डिब्बे के बाहर उड़ता देख कर उसमें उस पताका की कल्पना करने लगता है जो ससार के विजय के निमित्त अभियान में चल पड़ी हो, इसी प्रकार का सा वातावरण उपस्थित करता है। यहाँ न उत्प्रेक्षा है और न अन्य किसी प्रकार की कृत्रिम अलङ्कार योजना। यहाँ तो विशुद्ध भावात्मक सौन्दर्य है। कदाचित् इसी कारण लेखक को इस स्थल में न भाषा शैली की दृष्टि से इतने बन्धनों की चेष्टा रही है न इच्छा ही जितनी एक साधारण अलङ्कार योजना में रहती है। फिर भी अभीष्ट प्रभाव की सिद्धि के लिये शब्दों के चयन में विशेष कौशल बरता गया है, जिसका उद्देश्य कुछ दूसरा है।

इसी प्रकार प्रायः उन सभी जासूसी कहानियों में जहाँ प्रकृत में अलौकिक किन्तु यथार्थतः लौकिक वातावरण बनाया जाता है। वहाँ वातावरण की आरम्भिक अलौकिकता की (जिस पर कहानी का नब्बे प्रतिशत आकर्षण केन्द्रित रहता है) रक्षा का समूचा भार कहानी की भाषाशैली पर होता है। ऐसी कहानियों में कई दृश्य आते हैं जो सत्य होते हुए भी असत्य प्रतीत होते हैं। वहाँ लेखक को ऐसे शब्द प्रयोग करने पड़ते हैं जिनमें द्विमुखी अर्थप्रकाशन की मेधा हो। जब उन्हीं दृश्यों के सवरण का समय आता है और लेखक को समझाना पड़ता है कि अथार्थ लगते हुए भी यथार्थ था तब पाठक उसी भाषा शैली की ओर बढ़ी ही लोलुप—कहना चाहिये, हिंस्र दृष्टि से देखता है इस ताक में रहते हुए कि कहीं भी भाषा प्रयोग में शैथिल्य अथवा प्रमाद तो नहीं आया। कहानियों का कोई भी शब्द ऐसा नहीं होना चाहिए जिससे यह

पारम्भ में ही स्पष्ट हो जाय कि लौकिकता का प्रासाद एक थोड़ी नीव पर खड़ा है। साथ ही उसका कोई भी शब्द ऐसा नहीं होना चाहिए जिसको गहरा यह आभास हो सके कि ग्रन्थ में वातावरण की जो विशुद्ध यथार्थता प्रकट हुई है पारम्भ में उसकी जान-बूझ कर केवल अर्थकौतूहल के लिए अवैध हत्या की गई है या फिर उसमें यथार्थ में सर्वथा अग्रज्जन अथवा विरुद्ध प्रभाव की कल्पना पहले के अंश से की जा सकती है। दूसरे शब्दों में, वातावरण लौकिक होते द्ये भी पहले तो धलौकिक हो जान पड़े, पर बाद में भी उसकी लौकिकता पर उसी अंग में प्रयुक्त शब्दों को देखते हुये शङ्का प्रकट की जा सके। कल्पना की जा सकती है कि वातावरण की रक्षा के प्रति भाषा शैली का यह उत्तरदायित्व असिधारावत के समान ही कितना कठिन है। उन वातावरण के सामने पात्र निष्क्रिय हो जाते हैं, कथानक पंगु, और पाठक भूला-भूला बार-बार कहानी को पढ़ने की चेष्टा करता है इस आशा में कि उपस्थित की गई जटिलता का समाधान सहज ही में कही न कही मिल जाय, और उसी प्रकार जैसे बालक घूल की ढेरी में गुम हुए सिक्के ढूँढता है, वह कहानी के शब्दों को छान डालता है, किन्तु नहीं, कलाकार ने रहस्य का जो सूत्र अपनी भाषाशैली को थमाया है वह उसे सहज ही में छोड़ देने वाली नहीं है। यह विश्वास और जिम्मेदारी का काम है और प्रत्येक अच्छी कहानी इस जिम्मेदारी को सफलता के साथ निभाती है।

अब रही उद्देश्य तत्त्व की बात। इसमें लेखक की सामान्य दर्शन प्रणाली और कहानी-विशेष में प्रकट होने वाली विचार-धारा तथा उसका प्रधान मन्तव्य आता है। किन्हीं कहानियों में लेखक का उद्देश्य चरित्रगत विशेषताओं की अभिव्यक्तता करना, कहीं साधारण असाधारण मनःस्थितियों का दिग्दर्शन कराना और कहीं कथानक की गुत्थियों द्वारा पाठक पर एक विशेष प्रकार का प्रभाव डालना होता है। अतः कहानी का उद्देश्य प्रायः कहानी के अन्य तत्त्वों के माध्यम से ही अभिव्यक्त होता है। इस प्रकार उसका सम्बन्ध भाषा शैली में तत्त्व विशेष के सम्बन्ध के अनुकूल ही होता है। यह तो हुई सामान्य बात।

इसके अतिरिक्त एकाध विशेष परिस्थितियाँ भी होती हैं। जैसे प्रगति-शील बड़े जाने वाले साहित्य के लेखकों की यह पूर्वधारणा है कि उनके साहित्य की भाषा अत्यन्त प्रचलित एवं व्यावहारिक हो। हो सकता है कि प्रगतिवादी दृष्टिकोण वाले लेखकों की कहानियों या ऐसे दृष्टिकोण वाली कहानियों की भाषा शैली में इस प्रकार के सचि में ढली हुई 'सरलता' होती है (यद्यपि व्यावहारिक रूप से देखने में ऐसी कोई बात नहीं आई है ; प्रेमचन्द के अतिरिक्त

पहाड़ी, कृष्णचन्द्र, वर्मा आदि की कहानियों की भाषा शैली में कोई अभिनन्दनीय सरलता नहीं पाई जाती । ) सिद्धांततः प्रसादजी की समस्त कहानियों को भी ऐसे ही मापदण्ड से परीक्षित किया जा सकता है । उनकी कहानियों की भाषा शैली विशेष अर्थों में संस्कृतनिष्ठ, एवं गम्भीर होती है, यहाँ तक कि उन कहानियों के 'असंस्कृत' या अपेक्षाकृत सरल लगने वाले अंशों को भी इस महा-नियम का अपवाद बनने का सौभाग्य प्राप्त नहीं होता । स्पष्ट है कि उनकी इस भाषा शैली को उनके दृष्टिकोण ने बहुत हद तक प्रभावित किया है ।

सुधारवादी कहानियों में जिनकी अधिकांश शक्ति उनमें रखले गये व्यंगों पर अवलम्बित रहती है, भाषा-शैली की विशेष कसरत उन व्यंगों को अधिक से अधिक स्वाभाविक, सजीव तथा मार्मिक बनाने में रहती है ।

**कथानक**—इसे कथावस्तु या प्लॉट भी कहते हैं । यह कहानी का मेरु-दण्ड है । इसका महत्त्व इसी बात से समझ लेना चाहिए कि कहानी शब्द की व्युत्पत्ति जिस शब्द से मानी जाती है, अर्थात् कथानिका, वह शब्द कदाचित् 'कथानक' का ही स्त्री वाची शब्द है । जिस शब्द के स्त्रीलिंग में इतना अधिक बल हो उसके पुल्लिंग के पौरुष का तो क्या कहना ? नहीं कथानक आजकल कहानी का केवल एक तत्त्व विशेष ही माना जाता है । फिर भी इसका अपना महत्त्व कुछ कम नहीं किया जा सकता । यह तत्त्व है जिसके बिना कहानी की कल्पना करना आकाश कुमुदवत् है ।

इसके रूप के सम्बन्ध में कोई मतभेद नहीं है । साधारणतया कहानी के पात्र जो कुछ करने हैं ( बातचीत के अलावा ) अर्थात् उठने बैठने, सोने, खाने, पीते, आते जाते, हँसते गाते, सोचने हैं, विद्युत् तत्त्व के अर्थ में उसी का नाम कथानक है । इसके अन्तर्गत पात्रों के अतिरिक्त होने वाली कार्य शृङ्खला को भी लिया जाना है, जैसे यदि किसी कहानी में रेलगाड़ियों की भिड़न्त की बात कही गई हो और उससे होने वाले परिणाम का चित्रण किया गया हो, तो ये सब अमानवीय कार्य या घटनाएँ भी कथानक में ही सम्मिलित की जायेंगी । इस प्रकार संक्षेप में जो भी कार्य व्यापार कहानी की गति और दिशा को प्रभावित करने में समर्थ हो, उस सबका संगोक्त नाम ही कथानक है ।

**क्या कथानक अनिवार्य है ?**—आजकल की प्राश्नात्य आलोचनाओं से प्रभावित कहानी-दर्शन का एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और विचारोत्तेजक प्रश्न यह है कि कहानी में कथानक का होना अनिवार्य है या नहीं । कहानी का व्याख्या करते समय इस प्रश्न पर प्रायः विचार किया जाता है । इस प्रश्न का महत्त्व

यों और भी अधिक है कि कथानक की उक्त परिभाषा के विषय में सर्वथा सहमत होते हुए भी कई आलोचक बिना अधिक सोच विचार के इस सम्बन्ध में अपना यह एक पक्षीय निर्णय देकर ही सन्तुष्ट हो जाते हैं कि कहानी में कथानक का होना अनिवार्य नहीं है। यही नहीं, ऐसी दूषित और एकांगी आलोचनाओं से उत्तेजित होकर लिखी जाने वाली ऐसी कहानियाँ भी अक्सर देखने में आती हैं जिनमें कथानक का या तो सर्वथा अभाव होता है या उसका सम्यक् निर्वाह नहीं होता और निर्वाह होता भी है तो उसे अत्यन्त गौण रूप देकर रक्खा जाता है। यह स्थिति क्यों है और कहा तक स्वीकार्य है ?

इसका कारण साधारणतया कहानी-लेखन की वह मनोवृत्ति है जिसके अनुसार कहानी को केवल मूक घटनाओं की क्रम गणना नहीं कहा जाता, प्रत्युत उसके पात्रों को मनोजगत की हलचलो से प्रतिक्षण प्रभावित एक सजीव कार्यलोक माना जाता है। आधुनिक कहानी-लेखक यह मानता है कि उसकी कहानी के पात्रों के विचार व धारणाएँ ( जिनमें ऐसी स्थिति भी शामिल है जिसमें पड़कर पात्रों को कभी कभी अपने विचारों के प्रतिकूल कार्य करना पड़ता है ) न केवल उसके स्वयं के कार्यकलापों को प्रभावित और निर्देशित करता है, अपितु शेष पात्रों की स्थिति और कार्यकलापों को बहुत अंशों में प्रभावित करता है, दूसरे शब्दों में, पात्रों का चरित्र ही कहानी का सूत्रधार है जो कठपुतली की पतली अलक्ष्य डोर के समान कहानियों की गतिविधि का मञ्चालन करता है और कहानी की घटनाओं और परिस्थितियों का अपना कोई स्वतन्त्र प्रस्तित्व नहीं है। इसलिए अनेक आधुनिक कहानी-लेखकों के ( जिनका निदर्शन निश्चय ही पाश्चात्य हाथों में है ) मत में चरित्रचित्रण कहानी का सब से अधिक महत्वपूर्ण अंश है और शेष तत्व कहानी के निर्माण में उतना अधिक योगदान नहीं रखते न केवल इस अर्थ में, किन्तु एक दूसरे अर्थ में भी कथानक की प्रधानता निश्चित रूप से हेय मानी जाने लगी है। घटनाओं का बाहुल्य, जैसा कि पुरानी कहानियों में देखने को मिलता है, न केवल पाठक के मन में एक बोझ बन कर रह जाता है, प्रत्युत उस सूक्ष्म 'एकान्वित' प्रभाव में भी बाधक होता है जो कहानी मात्र का लक्ष्य है। इस पक्ष को भली भाँति समझ लेना चाहिए।

किन्तु ध्यान से देखने पर यह भय केवल काल्पनिक सिद्ध हो जाता है कि कहानी का कथावस्तु-तत्त्व शेष तत्वों पर कृत्रिम रूप से हावी हो जाना चाहता है। कथानक में ऐसी कोई महत्वाकांक्षा नहीं है। वह केवल यही चाहता

है कि उसका उचित स्थान उसे प्राप्त हो। प्रश्न यही है कि वह स्थान है क्या ?

विश्लेषण की सुविधा के लिए यद्यपि कथानक को कहानी का एक तत्त्व ही मान लिया जाता है, किन्तु महत्त्व की दृष्टि से इसे केवल एक तत्त्व मानकर इत्यलम् नहीं किया जा सकता। इसकी उक्त परिभाषा से प्रकट होगा कि भाषा-शैली के समान यह तत्त्व भी कहानी भर को अपने जादू में ओतप्रोत किए रहता है। इसमें वह हिप्नोटिक शक्ति है जो पाठकों को कहानी के अन्त तक आत्मविस्मृत किये रखती है। पात्रों के विचारों को भी यह श्रेय नहीं दिया जा सकता कि वे इसे सर्वदा सञ्चालित करते हैं। कभी-कभी (और अक्सर) परिस्थितियाँ (यानी कथानक) पात्रों की विचारधारा और मनोजगत में हलचल मचा देती हैं और वह निस्महाय हो उन लहरों में दोलित होती रहती है। जहाँ कहीं पात्र घटनाओं को सञ्चालित करते हैं वहाँ भी उन्हें साधन ही माना जा सकता है, साध्य नहीं। स्पष्ट है कि पहले को दूसरे से अधिक महत्त्व नहीं दिया जा सकता।

जहाँ हम कथानक के महत्त्व की बात करते हैं वहाँ न तो घटनाओं के बाहुल्य का आग्रह करते हैं न उसे प्रत्येक अवस्था में चरित्रतत्त्व का अधिनायकत्व देने की चर्चा करते हैं। घटनाओं का बाहुल्य निश्चय ही आधुनिक कहानी-लेखन की परम्पराओं से सर्वथा असङ्गत है और उसका समय उठ गया है। पात्र भी आजकल इतने सुयोग्य व सयाने हो गए हैं कि परिस्थितियों से सर्वथा प्रभावित होने को तैयार नहीं रहते प्रत्युत इसके विपरीत उनसे जूझने को सदा प्रत लिए रहते हैं। आधुनिक कहानीकार को इसका श्रेय निश्चय ही है। किन्तु इसके साथ ही यदि हम कथानक के घोषित महत्त्व को भुला देंगे तो मनोजगत के अन्धकूप में जा पड़ेंगे। आखिर जो भी कार्य होगा, जो भी हर्ष-विषाद हास्य-सदन है, वही तो कथानक है। कथानक कोई परोपजीव्य (Parasite) नहीं है। वह पात्रों के साथ-साथ ही कायाछाया की भाँति चलता है। आप पात्रों का या उनकी सूक्ष्म मनोभावनाओं का महत्त्व जितना अधिक बढ़ाएँगे उतना ही अधिक महत्त्व उन मनोभावनाओं के क्रीड़ा-क्षेत्र कथानक का स्वतः बढ़ जायगा।

इस प्रकार स्पष्ट है कि उक्त भ्रम इस कारण उत्पन्न हुआ है कि कथानक को केवल एक निरपेक्ष तत्त्व मात्र मान लिया गया है। उसका सही स्वरूप समझ लेने पर उक्त भ्रम अपदस्थ हो जायगा और बिना कथानक वाला कहानियों को लिखने का अहंकार तो किया ही नहीं जायगा, साथ-साथ कथानक के समुचित निर्वाह का भी ध्यान बराबर रखा जायगा। वस्तुतः ऐसी कतिपय उल्लूक वलासक कहानियाँ व भी-व भी देखने से आ जाती हैं जिनमें पात्रों को



था उनकी अनुभूतियों को कृत्रिम महत्त्व न दिया जाकर। कहानी को केवल कथानक के णवों में, एक अभूतपूर्व सरलता के साथ, रख दिया जाता है और उनसे मानव जीवन के गहनतम सत्थों का अनायास उद्घाटन हो जाता है। जो इस तथ्य का मनोनयन कर लेते हैं उनके लिए मानसानुभूतियों की कृत्रिम चौधिया-हट का कोई मूल्य नहीं है। साधारणतया किसी भी कहानी की रक्षा करने का भार यदि भविष्य पर है तो वह कथानक के द्वारा ही है। शीर्षक के बाद कहानी में कथानक ही एक ऐसा उपकरण है जो उसके प्रस्तुत (लिखित) रूप के अनुपस्थित या तिरोहित होने के बाद भी कहानी के अस्तित्व को रक्षा करता है। भारतीय साहित्य में प्राचीन धार्मिक अथवा नीति सम्बन्धी आख्यानों की जो परम्परा अनेक युगों तक अक्षुण्ण रहती हुई पीढ़ियों में उतरती आई है उसका समस्त श्रेय कथानक को ही है जिसमें कहानी का रूप परिवर्तित होने के बाद भी उसकी आत्मा सुरक्षित रहती है। साधारण पाठक की दृष्टि में कहानियों की उत्कृष्टता या हीनता का भी एकमात्र मापदण्ड कथानक का उत्कृष्टता अथवा हीनता ही है। इस बात को साहित्यिक गौरव के नाम पर भुलाया नहीं जाना चाहिये।

कथानक की योग्यताएँ—जो कथानक कहानी जगत में इतना अधिक महत्त्व रखता है उसकी कुछ विशेषताएँ और सामान्य भावों का अध्ययन है। स्पष्ट है कि किसी प्रकार का कथानक कहानी को सफल नहीं बना सकता। यदि यह सही है कि सफल कथानक के भाव में कहानी प्रायः असफल हो जाती है तो यह भी कदाचित् सही है कि यदि कहानी सफल बन पड़ी है तो इसका बहुत कुछ श्रेय कथानक का ही है। कहानीकार बनने की सबसे बड़ी बाधा यह है कि संसार के इस विस्तृत फलक पर जहाँ सकड़ी घटनाएँ अर्हानश घटती रहती हैं, उनमें से उन घटनाओं को छांटना जिनसे कहानी बन सकती है, बड़ा कठिन है। जो ऐसा कर सकते हैं, वे ही कहानीकार हो सकते हैं। यह बात केवल कथानक के महत्त्व की ओर ही संकेत नहीं करती, अपितु कथानक में कतिपय मूलभूत योग्यताओं की माँग भी करती है। वे योग्यताएँ क्या हैं?

कहानी का कथानक निश्चित रूप से छोटा होना चाहिये। उपन्यास से उसके अन्तर का आधार कहानी की संवेदना या प्रभाव की एकता ही है। यह एकता कथानक के विस्तार में कठिनता से सम्पादित होती है। इस पर विस्तृत चर्चा ऊपर कर दी गई है।

कथानक की दूसरी विशेषता यह है कि वह एक असलक्ष्य नहीं किन्तु स्पष्ट सूत्र में आबद्ध रहना चाहिये, ताकि घटना की एकतानता का आभास हो

सके। जब तक भिन्न भिन्न कार्यव्यापार या घटनाएँ एक समान सूत्र में पिरोई नहीं जायेंगी, तब तक उसके कहानी बनने में सन्देह है। इसी का दूसरा भाग यह है कि कहानी में अनेक घटनाएँ नहीं होनी चाहिए। सब मिलाकर कोई एक ही घटना होनी चाहिए जिसे कथानक का नाम दिया जा सके। कार्य-व्यापार भिन्न हो सकते हैं पर घटना का एक होना आवश्यक है। इसका उदाहरण भी प्रथम प्रकरण में दिया जा चुका है।

कथानक में जटिलता को जहाँ तक हो सके दूर रखना चाहिए। कथानक सीधा, सरल, सुव्यवस्थित तथा स्पष्ट होना चाहिए। अन्यथा उसके प्रभाव में अन्तर आ जाता है। उसका रोचक होना भी एक स्वतः सिद्ध गुण है। हाँ, इन दोनों आवश्यकताओं की भी कुछ सीमाएँ हैं जिनकी विस्तृत चर्चा करना कदाचित् आवश्यक नहीं है।

किन्तु कथानक की सब से बड़ी विशेषता उसकी असाधारणता ही है। जिस प्रकार कोई भी कथानक कहानी नहीं बना सकता, उसी प्रकार कोई भी घटना कथानक का निर्माण नहीं कर सकती। वह साधारण होते हुए भी असाधारण है। इस बात पर कहानी-कला के मर्मज्ञों का पूरा ध्यान गया है और उन्होंने कथानक की इस विशेषता को कहानी के मूलभूत लक्षणों में माना है। इसे कुछ विस्तार से देखना आवश्यक है।

रास्ते में चलती हुई साइकिलों की टक्कर कई बार हो जाती है, किन्तु हरेक बार कहानी का सा मजा नहीं आता। वही टक्कर यदि एक साइकिल चलाते हुए युवक और साइकिल चलाती हुई युवती में हो जाय तो कहानी का मसाला फौरन तैयार हो जायगा। इसी प्रकार भूख से व्याकुल माताओं के दृश्य अक्सर देखने में आते हैं, किन्तु जब कोई भूखी माँ अपनी भूख शान्त करने के लिए अपने इकलौते दुधभूँहे बच्चे को बेच देती है तब घटना में एक कहानी-जनक मार्मिकता आ जाती है। रेल में कम्पार्टमेंट में बैठे व्यक्ति आपस में भूत-प्रेतों के सम्बन्ध में अनेको बात करते रहते हैं किन्तु कहानी तभी बनती है जब उनमें एक व्यक्ति यह कहे कि मैं भूतों में विश्वास नहीं करता और स्वयं तत्क्षण अन्तर्धान हो जाय। भाई-भाइयों में अपनी-अपनी पत्नियों के कारण प्रायः कलह होता रहता है, किन्तु वही बड़े घर की बेटी कहानी को प्रेरणा दे सकती है जो इस कलह के गतिशील इज्जिन को पुल के उस दूटे हुए हिस्से पर आकर रोक ले जहाँ से आगे भयंकर गृहदाह का गहरा खड्डा तैयार हो। जिस लोमड़ी को प्रभात होते-होते अपनी लम्बी छाया के कारण ऊँट जितना कलेवा चाहिए, और जो दिन भर भोजन की तलाश में घूमे किन्तु मध्याह्न होते-होते जिसकी छाया

इतनी छोटी हो जाय कि उसे यह विश्वास हो जाय कि पेट भरने के लिए एक ही चूहा काफी है, तो उसका घूमना कहानीकार के लिए सार्थक नहीं है।

तो कोई ऐसा ट्विस्ट ( twist ) है, अप्रत्याशित मोड़ है, असाधारण साधारणता है जो कथानक को कहानी के उपयुक्त बनाती है, जिसके अभाव में अनाब, कहानी नहीं कहानी बन सकती। आप किसी भी कहानी को यदि वह कहानी कहलाने योग्य है, चाहे वह रद्दी से रद्दी हो, इस दृष्टि से देख जाइये, आपको उसमें सफलता दिखाई देगी। आपको इस ट्विस्ट का और अधिक स्पष्ट परिचय प्राप्त करना हो तो चुटकुलो को उठा लीजिए : उनमें भी आपको प्रायः वही अप्रत्याशित चमत्कार दिखाई देगा। यह न चरमावस्था या क्लाइमेक्स है, न कहानी की सवेदना का और कोई तीव्र स्थल। यह तो सम्पूर्ण कहानी है। इसको पहचानने पर भी 'इदमत्र' नहीं कहा जा सकता।

ये तो हुई सामान्य योग्यताएँ। कथानक की कुछ स्थानीय, अर्थात् कहानी विशेष से सम्बन्ध रखने वाली योग्यताएँ भी होती हैं। जिस रस विशेष का कहानी से सम्बन्ध हो उस कहानी में वही कथानक चुना जाता है जो उस रस में सहायक हो। जैसे हास्यरस की कहानी का कथानक गुदगुदाने वाला और चुटोला ( वैसे शैली का भी इसमें बहुत महत्वपूर्ण हाथ है ); कण्ठरस की कहानी की घटना मर्मबिधी, जैसे मृत्यु, वियोग आदि से सम्बन्धित, शृङ्गार सम्बन्धी कहानी का कथानक हृदय को रतिभाव से ओतप्रोत कर देने वाला आदि होना चाहिए। कथानक में जहाँ तक हो सके ऐतिहासिक या तथ्य सम्बन्धी असङ्गतियाँ भी नहीं होनी चाहिए। ( वैसे यह अलग प्रश्न है कि साहित्यमात्र में ऐसी असङ्गतियों को कहाँ तक स्थान है और यथार्थ सत्य को उसमें कहाँ तक निभाया जा सकता है। )<sup>१</sup> कथानक की अतिमानवता, अस्वाभाविकता या अविश्वसनीयता उसका सबसे बड़ा दोष है ( हाँ, इसकी भी कुछ सीमाएँ हैं जिनकी चर्चा विस्तार भय से यहाँ नहीं की जा सकती )। इसी एक दोष ने हमारे सारे प्राचीन आख्यान साहित्य के सम्बन्ध में हमारे मन में एक प्रश्नचिह्न लगा दिया है। कथानक यदि वास्तविक जीवन से लिया हुआ नहीं हो तो भी वास्तविक जीवन के अनुकूल या उसमें घटित होने वाले जैसा होना चाहिए। इसीलिए इसे यथार्थ (रियल) न कह कर यथार्थाहं (रियलिस्टिक) कहा जाता है।

कथानक और शेष तत्त्व—कथानक, जैसा कि हमने ऊपर देखा, कोई स्वतन्त्र तत्त्व नहीं है। वह सारी कहानी में एक अद्वितीय रूप में व्याप्त रहता है।

<sup>१</sup> देखिए अवन्तिका ( पटना ) मासिक के फरवरी १९५४ के अङ्क में प्रकाशित डा० रामसुब्रह्म द्विवेदी का 'काव्य में सत्य की अभिव्यक्ति' शीर्षक लेख।

फुटबाल में जिस प्रकार हवा भरी रहनी है ( हवा के बिना यद्यपि फुटबाल-फुटबाल तो रहेगा किन्तु वह उपयोगशून्य हो जायगा ) उसी प्रकार कहानी में कथानक रहता है । इस प्रकार वह अपनी महत्वपूर्ण स्थिति से शेष सारे तत्वों को ओतप्रोत किए रहता है । इस दृष्टि से उसका नाम भाषा-शैली के ठीक बाद आना चाहिए ।

कथानक और भाषाशैली—ऊपर कह दिया गया है कि कथानक भाषा शैली को अत्यधिक प्रभावित करता है । कथानक यदि ऐतिहासिक होगा तो उसकी भाषा में एक शालीनता विद्यमान होगी । हँसी मजाक के कथानक वाली कहानियों की भाषाशैली चुभती और उछलती कूदती प्रतीत होगी । ऊपर हमने देखा कि अज्ञेयजी की “इन्दु की बेटी” नामक कथानक रस की कहानों की भाषाशैली कई स्थानों पर कितनी सवेदनात्मक हो गई है । इसी प्रकार अन्य रसों की कहानियों को समझना चाहिए । हाँ, भाषाशैली के कथानक को प्रभावित करने की बात अनधिकार चेष्टा होगी । भाषाशैली का निर्माण लेखक द्वारा कथानक आदि कई बातों को ध्यान में रखकर किया जाता है । वह स्वयं शेष तत्वों को उसी सीमा तक प्रभावित कर सकती है जहाँ तक ऊपर इङ्कित कर दिया गया है ।

पात्र और कथानक—कथानक द्वारा पात्रों को प्रभावित करने में कोई विशेष बाधा नहीं है । इस बात के अतिरिक्त कि घटनाएँ जिस सामाजिक स्तर या वातावरण से ली गई हों उसी स्तर तथा वातावरण का प्रतिनिधित्व पात्रों के द्वारा होता है और यह प्रभाव उनकी बोली, वेशभूषा, विचार आदि में स्पष्ट परिलक्षित होता है, यह नहीं भूलना चाहिए कि मनुष्य परिस्थितियों का ही किङ्कर है । उनकी शक्ति के विरुद्ध झुझने का अवसर प्रायः नहीं आता और घटना-चक्र कहानी के पात्रों को जिस दिशा में जिस गति के साथ ले जाता है उन्हें उसी दिशा में उसी गति के साथ चलना पड़ता है । परिस्थितियों की यह प्रचण्ड शक्ति अमोघ है । इसको न केवल शून्यवादी दार्शनिकों तथा निराशावादी व्यक्तियों ने ही स्वीकार किया है, प्रत्युत व्यवहारकुशल सज्जन भी इसकी शक्ति का महत्त्व कृतने में कजूसी नहीं करते । परिस्थितियों की यह स्वतन्त्रता कहानियों में अक्सर देखने को मिलती है । विशेषकर आज के यथार्थवादी साहित्य में तो एक प्रकार से इसी का दिग्घोष है । प्राचीन आख्यानो के थोपे हुये आदर्शों, असाधारण वीर पात्रों, एक कृत्रिम व्यवस्था से होती चली जाने वाली प्रयत्न, प्रान्त्याशा, नियतासि और फलागम वाली अवस्थाएँ उस समय कहे जाने वाले कुशल कलाकारों के हाथ की कठपुतलियाँ भले ही रह गई हों, आगे जाकर मनुष्य को सङ्घर्ष बराबर करना पड़ा है और यह एक कटु सत्य है कि

जहाँ विज्ञान के क्रमिक उत्कर्ष ने सामाजिक मानव का मूल्य बढ़ाया और उसके लिए आशा और कार्यशीलता का एक अभूतपूर्व भाण्डार खोला, वहाँ दूसरी ओर वही मानव अपने व्यक्तिगत जीवन में बुरी तरह पराजित हुआ और समस्याएँ उसके सामने सक्रामक रोग के कीटाणुओं की तरह कमलः वृद्धिज्जत होती गईं । कारण जो हो अन्ततोगत्वा मानव असफल रहा और क्रूर तथा कठिन यथार्थ ने भूत की छाती पर चढ़ कर घोषित किया कि परिस्थितियाँ मनुष्य की स्वामिनी हैं । कहानीकार इस सत्य को भुलाने की गलती नहीं कर सकता, नहीं कर सका । पात्र यदि वर्त्तमान को अपने अनुकूल बनाने के लिए झूझते भी हैं तो उनके झूझने में यह स्वीकारोक्ति है कि वर्त्तमान इतना सरल नहीं है । कथानक के पात्रों पर इस प्रभाव को अनेक लेखकों ने अनेकशः व्यक्त किया है ।

किन्तु जहाँ पात्र निष्क्रिय हो जाते हैं, वहाँ कभी-कभी कथानक भी पशु हो रहता है । यदि सङ्घर्ष असफल रहे तो इस कारण सङ्घर्ष का महत्त्व कम नहीं हो जाता । जहाँ तक यह सङ्घर्ष, अर्थात् पात्रों द्वारा कथानक को बदलने और अपने अनुकूल बनाने का प्रयास बराबर किया जा रहा हो वही तक कहानी की कथावस्तु में सजीवता रहती है । लेखक इस बात को भली भाँति जानता है कि कौन से पात्र किस दशा में कहानी की दिशा को मोड़ने में समर्थ हो सकते हैं । कथानक की न्यूनाधिक मात्रा लेखक के इस पूर्वज्ञान के आधार पर एक सचेष्टता द्वारा निर्धारित होती है । फिर भी प्रत्येक कहानी में इस बात का पता लग सकता है कि पात्रों ने कहानी की घटना को किस प्रकार बदला है । 'बड़े घर की बेटी' नामक कहानी में आनन्दी इस बात का अच्छा उदाहरण है । अतः लेखक के पूर्वाग्रह इस सम्बन्ध में कोई महत्त्वपूर्ण बाधा नहीं पहुँचाते । पाठक उन पूर्वाग्रहों के आधार पर नहीं किन्तु कथानक की शक्ति और पात्रों की सापेक्षिक क्षमता, जिसका परिचय कहानी के चरित्रचित्रण से लग सकता है, को देखकर ही कहानी का मूल्याङ्कन करता है । इस प्रकार कथानक का पात्रों से प्रभावित होने और उन्हें प्रभावित करने का कार्य काफी स्पष्ट हो जाता है ।

**कथोपकथन और कथानक**—कथानक द्वारा कथोपकथन को प्रभावित करने का कार्य विवादास्पद भले हो, कथोपकथन अवश्य कभी कभी घटनाओं को प्रभावित करते हैं । जहाँ ऐसा होता है वहाँ वात्सलापों को पात्रों के विचारों, कार्य योजनाओं आदि का अङ्ग मानकर चलने में सुविधा होती है अर्थात् उन्हें पात्रों के द्वारा प्रभावित करने के अन्तर्गत ही ले लेना चाहिए । इसी प्रसंग में कथानक द्वारा कथोपकथन को प्रभावित करने की बात सरलतापूर्वक सिद्ध हो जाती है । यदि घटनाएँ पात्रों के कार्यकलापों को बदल सकने या उन्हें प्रस्तुत

रूप में कार्यान्वित करने में समर्थ हो सकती हैं तो उनकी बातचीत को कथों नहीं, क्योंकि बातचीत आखिर उनके चरित्र का ही द्योतन करेगी। जहाँ कथोपकथन पात्रों के चरित्र का छद्मरूप अभिव्यञ्जित करते हैं, वहाँ इन छद्म के उद्घाटन न होने तक अवश्य ऐसा भले ही लगे कि दोनों का, अर्थात् कथानक और वार्तालाप का कोई सम्बन्ध नहीं है, उसके उद्घाटन होते ही किसी न किसी रूप में दोनों का परस्पर प्रभाव स्पष्ट हो जाता है। ऐसी अवस्था में अधिकतर कथानक द्वारा ही कथोपकथन को प्रभावित करने की बात सिद्ध होती है, क्योंकि जिस कथानक के द्वारा आतङ्कित होकर पात्र स्वयं अपने प्रति भी सत्यनिष्ठ नहीं रह सकता (दूसरो को धोखा देना भी एक डर के मारे होता है) उस कथानक में निश्चय ही पर्याप्त बल है। हाँ, प्रकट रूप में जहाँ कभी-कभी ऐसे छद्म वार्तालाप घटनाओं को बदलने में सहायक भी होते हैं, वहाँ उनकी शक्ति की अवहेलना नहीं करनी चाहिए।

**वातावरण और कथानक**—कथानक और वातावरण एक दूसरे के पूरक हैं। एक तत्त्व के रूप में वातावरण को केवल एक मानसिक पृष्ठभूमि मानना चाहिए जो पाठक कहानी का रस ग्रहण करने के लिए अपनी ज्ञानेन्द्रियों के आगे रखता है। कहानी का क्रीडा क्षेत्र जो स्थान और काल है वह स्थान और काल कथानक के क्रीडाक्षेत्र से कुछ भी भिन्न नहीं है। वस्तुतः वह कहानी के कार्य व्यापार अर्थात् कथानक का ही कार्य क्षेत्र है। इस प्रकार वातावरण कथानक की पृष्ठभूमि है। इसी चर्चा का दूसरा रूप यह है कि अमुक देशकाल में जो घटनाएँ घटित नहीं हो सकती और जो दृश्य दिखाए नहीं जा सकते उन घटनाओं और दृश्यों को प्रस्तुत कथानक का अङ्ग नहीं बनाना चाहिए। कथा-वस्तु के अस्वाभाविक होने का अभिप्राय यही है कि अमुक वातावरण में अमुक घटनाओं का घटित होना सम्भव नहीं, वे घटनाएँ यदि फिर भी घटित की जायेंगी तो समझदार पाठक के लिए ग्राह्य नहीं होगी और उनके कारण लेखक को उपहास का पात्र बनना पड़ेगा।

**आस्वाभाविक कथानक**—इस बात की दो तीन सीमाएँ हैं जिनका उल्लेख वर्गीकरण वाले प्रकरण में भूत प्रेतों और पशु-पक्षियों की कहानियों के प्रसङ्ग में कर दिया गया है। संक्षेप में वे हैं : यदि लेखक किसी प्रतीक-योजना आदि द्वारा किसी अप्रस्तुत वस्तु को पाठक की संवेदना का आधार बनाना चाहता हो तो उस पर अस्वाभाविकता का, उस सीमा तक जहाँ तक लेखक उसे साध्य नहीं साधन बनाकर रखना चाहता है, आरोप नहीं लगेगा।

दूसरे, जहाँ लेखक किसी पूर्व धारणाओं से प्रभावित होकर जान-

भूभकर आध्यात्मिकता, अतिप्राकृतिकता या अलौकिकता को दृश्य लौकिकता की भाँति ही सत्य व विश्वसनीय ( या स्पृङ्णीय ही सही ) मानता हो वहाँ भी कहानी को अस्वाभाविकता के नाते हीन कहने से पूर्व सोचना पड़ेगा । इस सम्बन्ध में हम हिन्दी के सुप्रसिद्ध कहानीकार जैनेन्द्रजी की इन पक्तियों को उद्धृत करने का लोभ सवरण नहीं कर सकते ।

“बार बार पूछा गया है कि मुझे अपनी कौन कहानी सबसे अच्छी लगती है और क्यों ? ... एक “नीलम देश” और दूसरी “लाल सरोवर” । शायद दोनों मुझे निकट भी हैं । मुख्य कारण यह जान पड़ता है कि दोनों ही असम्भव कहानियाँ हैं । कुछ भी उनमें सम्भवनीय नहीं है । नीलम का कोई देश नहीं होता, न कोई राजकन्या जिसकी लक्ष-लक्ष वर्ष आयु हो और माता पिता जिस के कोई हो ही नहीं । लाल सरोवर में भी एक महालय के जर्हा पैर पड़ते हैं एक एक अशर्फी होती जाती है । आखिर में अशर्फियाँ महालय की प्रार्थना पर सरोवर में लहलहाती कमलनियाँ बन जाती हैं । यह सब अनहोनी बात है । कही चेष्टा नहीं है कि यथार्थ का भ्रम पैदा किया जाय, मानो पहले ही डुग्गी पीटकर बता दिया जाता है कि यह गढन्त है । वस्तु तथ्य उसमें नहीं है । मुझे लगता है कि ऐसी कहानी जो वास्तविकता का आधार ही नहीं अधिक आयु पा सकती है । शरीर मरता है, आत्मा अमर है । वास्तव पर ही जो निर्भर है उस कहानी को चलते समय के साथ मर जाना चाहिए । आधार में अविनश्वर ही कहानी को ( या किसी को ) नाश से पहले बचाया जा सकता है । उसकी सुविधा या भजबूरी उन कहानियों के साथ है जो वास्तव का बाना पहनने को ठहरती ही नहीं । चित् तत्व या आत्म तत्व के प्रकाश के लिए जो भी उपकरण बना उसी को लेकर खिल पड़ती हैं ।

ऊपर की कहानियों में सुधार का सुभाव नहीं है, न दोष की दिशा पर कोई निर्देश । सामयिकता या सामाजिकता नहीं है । इसलिए कोई कारण नहीं है कि उपयोगिता के तल पर उन्हे याद किया जाय । हवाई कहकर उन्हे आसानी से टाला जा सकता है । इस तरह वे किसी आरोप की भाँति नहीं आतीं । इन सब कारणों से वे मेरे लिए अप्रिय या कम प्रिय तनिक भी नहीं बन पातीं । बल्कि प्रेम उनके प्रति अधिक स्थायी रहता है क्योंकि उनकी ओर से उसके लिए कोई दावा नहीं होता ।”

उक्त पक्तियों में लेखक का यदि अहंकारजनित आग्रह न हो जिसमें वे अपनी कहानियों के दोष को छिपाने की चेष्टा कर रहे हों, तब तो इस प्रकार

कथानक और उद्देश्य—कहानी के कथानक का कहानी के उद्देश्य से सोचा सम्बन्ध है। जैसा हमने पहले सकेत किया, कहानी के आदर्श या उपदेश को पहचानने का साधन कथानक ही है। यदि कथानक की परिणति आदर्श में हो और कहानी के पात्र अवर कोटि के हो तो भी कहानी का प्रभाव या परिणाम शुभ होगा। इसी प्रकार पात्र चाहे किसी कोटि के हो, पाठक पर जो आदर्श या मनादर्श की छाप लगती है वह कहानो के कथानक के पर्यवसान की दिशा परबुद्धी अवलम्बित है।

निश्चय ही पात्रों को सृष्टि कहानी के उद्देश्य की पूर्ति करने में अत्यन्त अधिक सहायक होती है, किन्तु एक तो कहानो के कलेवर सङ्कोच के कारण, जहाँ पात्रों के चरित्रों के अधिक विस्तार का अवकाश नहीं होता, और दूसरे, कहानी का ढाँचा ही कुछ ऐसा बन जाता है कि पात्र अक्सर कथानक के प्ररक या बाधक अर्थात् साधन बनकर हो। आते हैं, इन दोनों कारणों से कहानो का उद्देश्य कथानक में ही सीमित हो जाता है। यदि ऐसा नहीं भी हो और आप पात्रों को अत्यधिक महत्त्व देना चाहें, तब भी कथानक का सक्रिय सहयोग बाधनीय ही नहीं, अनिवार्य होगा; यदि कथानक विभीषण का काम कर जाय तो न केवल पात्रों को सृष्टि बल्कि कहानी मात्र का निर्माण बुरो तरह असफल हो जायगा। जैसे, किसी कहानी का उद्देश्य, मान लीजिए समाज के कतिपय अङ्गों जैसे सूदखोरो, राजनीतिक नेताओं, अथवा साहित्यकारों पर व्यङ्ग्य करना है, तो जब तक आप इन व्यक्तियों (पात्रों) के जीवन के कुछ ऐसे उदाहरण पेश नहीं करेंगे जिनसे उनका सही-सही चरित्र अनावृत होता हो, तब तक केवल उनके बारे में इतना कह देने से कि अमुक व्यक्ति इस प्रकार का है, काम नहीं चलेगा। ये उदाहरण ही कहानो में कथानक का काम करते हैं। इस प्रकार कहानी के उद्देश्य से भिन्न अथवा विपरीत कथानक को कल्पना नहीं की जा सकती। दोनों का साथ साथ चलना नितान्त अनिवार्य है।

कथानक की अवस्थाएँ—कथानक की अवस्थाओं के सम्बन्ध में शैली वाले प्रकरण में पर्याप्त विस्तारपूर्वक चर्चा कर दी गई है। सक्षेप में वे ये हैं, प्रारम्भ, विकास चरम और अन्त। प्रारम्भ और अन्त कैसे करने चाहिए, उन का स्वरूप और सीमाएँ क्या हैं आदि, ये प्रश्न निर्वन्ध रूप से कहानी के शिल्प विधान से सम्बन्ध रखते हैं। कहानी के मूल भाग और उसको चरमावस्था के अक्सर भी कहानी का आकार प्रकार एक प्रकार से अपनी निजी रूपगत विशेषता लिए हुए हैं, जैसे भाषा की सरलता, वर्णों की संक्षिप्तता और आत्यंतिक प्रासंगिकता आदि। चरमावस्था पर कहानो को संवेदना तीव्रतम हो जाती है



और उसी के अनुरूप भाषा शैली में एक प्रकार का तनाव आ जाता है। अतः इसी बात को ध्यान में रखते हुए कि कहानों को इन अवस्थाओं का उसको शैली या विधान से अत्यन्त निकट का सम्बन्ध है, हमने इन पर उसी प्रकरण में विचार किया है। किन्तु इसके साथ ही यह नहीं भूलना चाहिए कि ये अवस्थाएँ मूलतः कथानक ही से सम्बन्ध रखती हैं। वे कथानक के ही भिन्न-भिन्न सोपान हैं। उक्त प्रकरण में हमने यह सिद्ध किया था कि कहानों का प्रारम्भ या अन्त वास्तव में सभी बार कथानक का प्रारम्भ या अन्त नहीं होता। और जब हग कहानी के प्रारम्भ की चर्चा करते हैं तब हमें कहानी का प्रस्तुत प्रारम्भिक अंश हो अभिप्रेत होता है। और प्रारम्भ के ठीक बाद का अंश कभी-कभी कहानी के कथानक की द्वितीय अवस्था नहीं होती। हाँ चरमावस्था से हमारा अभिप्राय कहानी के कथानक की चरमावस्था ही से है। अन्त भी प्रायः कथानक के अन्त के साथ ही अन्तर्भुक्त हो जाता है। इस प्रकार कथानक के प्रारम्भ और विनाश, इन दोनों पर विचार करने के लिए हमें दूसरी अवकाश मिल जाता है। यह भी सही है कि शैली वाले प्रकरण में मुख्यतया रूपगत विशेषताओं की ओर ही विशेष ध्यान दिया गया है, वस्तुगत विशेषताओं पर नहीं। इसके अतिरिक्त कहानों यह भी स्वीकार नहीं करते कि उसके (कथानक के) प्रस्तुत उपलब्ध (लिखित) क्रम के अतिरिक्त कहीं भी उसका क्रम उसके स्वाभाविक एवं यथार्थ क्रम से भिन्न हो। वास्तव में, कथानक की दृष्टि से उसकी अवस्थाओं पर विचार करने का तराका हाँ अलग है।

इतना होते हुए भी, दोनों की सोमा-रेखाएँ कुछ अत्यन्त स्पष्ट हो ऐसा नहीं है। शैली के सम्बन्ध में विचार करते समय कथानक के प्रारम्भ की सभी विशेषताओं आदि पर विचार किया जा चुका है। संक्षेप में वे ये हैं :—

कथानक का प्रारम्भ—जिस प्रकार कहानी का प्रारम्भ आकस्मिक होना चाहिये उसी प्रकार उसके कथानक का प्रारम्भ होना चाहिए। ऐसा प्रतीत होना चाहिए कि प्रस्तुत घटना का मूलसूत्र अन्यत्र किसी अकथित घटना में है। जिसको जानने की इच्छा भी हो किन्तु उसी स्थल पर नहीं, पाठक को ऐसा लगे कि “बलो, कहीं स्पष्ट हो हो जायया। और न हो तो न सही, अपने काम की चीज तो आगई।” जैसे बहती जल धारा से निकालकर जल को किसी लघुपात्र में सञ्चित कर लिया गया हो।

इस प्रकार की सारग्रहिणी प्रवृत्ति की स्वाभाविकता के विषय में दो शब्द। ससार एक प्रवहमान सत्य है। उसका न आदि है, न अन्त। उसकी प्रत्येक घटनाएँ एक दूसरे से परस्पर अविच्छेद्य रूप में ग्रथित हैं। केवल पात्रों

को परिस्थितियों की भिन्नता के कारण उनका चित्रण भिन्न-भिन्न हो जाता है। अतः यह दम्भ होगा यदि कहानीकार यह कहे कि अमुक घटना अमुक स्थल पर प्रारम्भ हुई और अमुक स्थल पर समाप्त। वह तो किसी भी एक घटना को उठाकर आपके सम्मुख रख देता है, जिसका अपना न आवि है न अन्त। किन्तु वह अपने में सम्पूर्ण है क्योंकि जिन परिस्थितियों में वह है उनसे उसमें एक प्रभाव विशेष की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। या यो कहे कि जो अश कुछ परिस्थितियों में पड़कर विशेष प्रभावशाली हो गया है उसी पर कहानीकार का 'कैनवस' आधारित है। उतने ही अश पर प्रकाश प्रक्षिप्त कर वह पराङ्मुख हो जाता है। स्पष्ट है कि इसके पहले भी कुछ है, और बाद में भी कुछ। तो कलाकार यह कैसे कहे कि उसकी कहानी का श्रीगणेश यह है और इतिश्री यह। वह तो पाठक को यह सन्तोष भर करवा देता है कि उसकी कहानी का प्रासङ्गिक अङ्ग यहाँ से चालू होकर यहाँ समाप्त हो जाता है। कहानी के प्रारम्भ और अन्त की आकस्मिकता का मापन इसी दार्शनिक पृष्ठभूमि में होना चाहिए।

तो वह कौनसा स्थल है जिसके बारे में पाठक आश्चर्य हो जाता है कि उसकी कहानी का प्रारम्भ यही है? क्या लेखक में यह शक्ति है कि वह अपने श्रोता को भ्रम में डाल दे और उसके मन में यह शङ्का उत्पन्न न होने दे कि अमुक स्थल आदर्श (अर्थात् जैसा होना चाहिए वैसा) प्रारम्भ नहीं है? प्रश्न जटिल है। दार्शनिक पृष्ठभूमि में देखने पर यह और भी जटिल हो जाता है। क्या रोचकता इसका सम्पूर्ण मापदण्ड है? शायद नहीं। क्योंकि रोचकता तो कहानी के श्रीगणेश का आदर्श उपादान है, कथानक के श्रीगणेश का नहीं। कथानक तो समग्रतापूर्वक रोचक होना चाहिए। कदाचित् वह स्थल ही कहानी का सही प्रारम्भ होता है जहाँ से पाठक के मन में पात्रों के प्रस्तुत कार्यकलाप और उससे प्रभावित होने वाली या उसे प्रभावित करने वाली परिस्थितियों की छाप लगनी प्रारम्भ होती है। उक्त दार्शनिक पृष्ठभूमि से इस साधारण दैनिक प्रक्रिया में कोई अन्तर नहीं आता। कथानक की आकस्मिकता की जाँच भी बिना उस दार्शनिकता का आश्रय लिए ही की जा सकती है। प्रस्तुत कथानक को प्रवहमान सृष्टि क्रम का अङ्ग न मानकर सम्पूर्ण कहानी के इर्द-गिर्द रहने वाले अधिक समीप के वातावरण का ही अंश मानकर चले, तब भी ऐसा ज्ञात किया जा सकता है कि कथानक आकस्मिक रूप से प्रारम्भ किया गया है या "बा अदब बा-मुलाहिजा होशियार" वाली मुगलकालीन भूपाली के दरबार में प्रवेश करने के पूर्व की घोषणा जैसा कुछ लिए हुए। ऐसा नहीं लगना चाहिए कि कहानी को सुनाने के लिए नानी दादी के घेबते-पोते उसके सामने 'अटेंशन'

की मुद्रा में बैठ गए है और देखिए अब कहानी शुरू होती है... 'एक था राजा'..... ! बल्कि ऐसा लगना चाहिए कि नाटक तो पहले से ही आरम्भ है हम मार्ग में जा रह है और उसकी रोचकता से प्रभावित होकर ठठक गए हैं और उसे देखने लगे हैं। गायद तभी हिन्दी के एक बड़े आचार्य ने कहा कि कहानी जीवन की एक नाटकीय अभिव्यक्ति है।

**विकास और अन्त**—कथानक के 'विकास' और 'अन्त' तत्वों के सम्बन्ध में सैली के प्रकरण में काफी कहा जा चुका है और उसके विस्तार की कोई गुञ्जाइश नहीं है। क्योंकि कहानी के 'आरम्भ' और 'अन्त' की भाँति ये कथानक के 'आरम्भ' और 'अन्त' से भिन्न नहीं हो सकते। प्रत्युत कहानी के विकास या 'अन्त' की चर्चा करना उसके कथानक के 'विकास' और 'अन्त' की ही चर्चा करता है। हा जिन कहानियों में बाद की ( विकास की अवस्था ) कोई बात पहले ( आरम्भ अवस्था में ) या अत्यन्त बाद में ( अर्थात् अन्त में ) कहो गई हो, वहाँ इस व्यवस्था ( Ruling ) में थोड़ा सा संशोधन कर लेना चाहिए। कथानक की चरमावस्था का कहानी की चरमावस्था से सम्पूर्ण अभेद है। इस सम्बन्ध निर्धारण के प्रकरण में 'विकास' की अपेक्षा 'अन्त' अवस्था में चरमावस्था वाला अभेद अधिक है।

**कथानक के भेद**—कथानक कितने प्रकार का होता है यह कहानी-दर्शन का महत्त्वपूर्ण प्रश्न है। कहानी के वर्गीकरण वाले प्रकरण में वर्गीकरण के जिन आधारों को स्वीकार किया गया है उनमें एक आधार वस्तु समष्टि या वातावरण (general set-up) भी है। कथानक का सीधा सम्बन्ध इसी 'वस्तु' से है। कथानक संक्षेप में प्रायः इतने प्रकार के हो सकते हैं। ऐतिहासिक, उपेतिहासिक, प्रागैतिहासिक, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, जासूसी, वैज्ञानिक, आर्थिक, जीवट सम्बन्धी, योनात्मक, प्रकृति-परक, पशु-पक्षी-परक, आत-प्राकृतिक। इसके आधार पर बनने वाले कहानियों का नामकरण और रूपचर्चा उसी प्रकरण में कर दी गई है। उसी चर्चा के अवसर पर यह स्पष्ट कर दिया गया है कि किस प्रकार की वस्तु को इनमें से किन-किन वर्गों के अन्तर्गत होना चाहिए। अतः यहाँ इनकी चर्चा करना पुनरावृत्ति होगी। हाँ इतना अवश्य कह देना चाहिए कि इस वर्गीकरण का आधार वह वातावरण है जो पाठक के मनोमन में कहानी के पढ़ने से सकलित होता है और यदि पाठक को पहले से ही यह न बता दिया जाय कि कहानी किस वर्ग की है तो शायद इसका कोई विशेष उपयोग भी नहीं है।<sup>१</sup>

<sup>१</sup> देखिए पृष्ठ १—वर्गीकरण वाला प्रकरण ( तृतीय अञ्छवास )

कथानक के शास्त्रीय भेद—किन्तु कथानक के कुछ शास्त्रीय भेद भी हैं जिनकी परीक्षा कर लेनी चाहिए। भारतीय नाटक-साहित्य में कथावस्तु के तीन भेद किए गए हैं। प्रख्यात, उत्पाद्य व मिश्र। वैसे तो नाट्य शास्त्रियों ने कथानक की पाँच विविध अवस्थाएँ भी मानी हैं। ( प्रारम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा नियतासि ध फलागम ) किन्तु विस्तार की दृष्टि से तथा साहित्य प्रणयन के दृष्टिकोण में मौलिक परिवर्तन की दृष्टि से इनका कहानी के कथानक की अवस्थाओं के साथ मेल बैठाना अनुपयुक्त होगा। हाँ कथावस्तु के जो प्रकार बताए गए हैं वे अवश्य ही कालाक्रान्त ( obsolete ) नहीं हुए हैं।

इनमें से प्रख्यात कथानक वह है जिसका स्रोत पुराण इतिहास या जनश्रुति हो। उत्पाद्य कथानक मौलिक कथानक का ही दूसरा नाम है और मिश्र में दोनों प्रकार के, अर्थात् कुछ मौलिक व कुछ प्रचलित ऐतिहासिक तथ्यों का विश्वसनीय संयोग किया जाता है। इस प्रकार के वर्गीकरण के देखने से प्रतीत होता है कि इसमें कथानक के रूप का आग्रह इतना नहीं है जितना कि उसके स्रोत का। कथानक इतिहास प्रसिद्ध बातों से लिया जा सकता है और उसकी स्वतन्त्र कल्पना भी की जा सकती है। कभी कभी दोनों के मिश्रण से भी काम चलाया जा सकता है। यही दिखाना इस वर्गीकरण का उद्देश्य है। इसके मूल में चाहे जो परिस्थितियाँ रही हो ( जैसे संस्कृत में इतिहास प्रसिद्ध कथानकों की बहुलता आदि ) यहाँ केवल इतना ही इङ्गित कर देना पर्याप्त है कि यह वर्गीकरण केवल स्रोत के ( और वह भी अधूरा परिचय देने के ) नाते एकांगी है। कथा के जो वस्तुभेद ऊपर किए गए हैं, जैसे ऐतिहासिक और प्रागैतिहासिक कहानियाँ प्रख्यात वर्ग में ली जा सकती हैं। कथानक के प्रकार-निर्णय के समय चूँकि उसके रूप और आधार का विशेष महत्त्व होता है, अतः उसके उक्त वस्तु-परक भेद ही पर्याप्त माने जा सकते हैं। वैसे साधारणतया कहानी के वर्गीकरण के अन्य आधारों में से कुछ जैसे रस आदि को भी कथानक के वर्गीकरण का भी आधार मानकर चल सकते हैं।

कथानक के स्रोत—कथानक के स्रोत की बात करें तो भी उक्त भारतीय नाट्य शास्त्रीय वर्गीकरण अधूरा है। इतना कह देने से काम नहीं चलेगा कि कथावस्तु इतिहास से ली गई है या लेखक की मौलिक उत्पाद्य वस्तु है। यह तो केवल उसके स्रोत का सकेत मात्र हुआ। बताना यह पडेगा कि कथानक जीवन के किन किन क्षेत्रों से, मनुष्यों के किन किन सम्बन्धों से, मानस की कौन कौन सी भावनाओं-अनुभूतियों से आते हैं। कदाचित् यह कहना कृति-क्षयोक्ति पूर्ण होगा कि कथानक जीवन के सभी क्षेत्रों से, उसकी सभी परिस्थि-

तियो से लिये जा सकते हैं। हो सकता है, किन्तु इसके लिए एक महान कौशल अपेक्षित है जिसकी कल्पना प्रत्येक लेखक में नहीं की जा सकती। इसके विपरीत शायद कुछ लोक ऐसे हैं जिनसे कहानी का कथानक विखलता हुआ सा प्रतीत होता है, जैसे पनघट की गगरी से जल। हाँ, पनघट। श्री सुदर्शन ने अपनी एक कहानी की भूमिका में बड़े ही कलात्मक ढङ्ग से यह बताया है कि कथानक का मुख्य स्रोत पनघट ही है। तथ्यात्मक रूप में उसे यदि लिया नहीं जाय तो इसका रूपात्मक अर्थ कदाचित् यह है कि कथानक का स्रोतयुक्त जीवन ही है जो सुख और दुःख की दो धाराओं में सदा प्रवाहित होता आया है। प्रकट है कि इस अर्थ में कोई सङ्कोचशीलता नहीं है। किन्तु व्यावहारिकता के नाते कुछ ऐसी विशिष्ट दशाओं का शोध करना होगा जिनसे कथानक का समागम होता है।

यह प्रश्न केवल कहानी के कथानक ही में नहीं, अपितु षोडश साहित्य में भी सीधा सम्बन्ध रखता है। इसका निर्णय संस्कृति और देशकाल की विशेष प्रवृत्तियों पर अधिक निर्भर है। जैसे रामायण, महाभारत काल में कथानक का सम्बन्ध राजकुल या उससे सम्बन्धित व्यक्तियों से अधिक रहा। संस्कृत-साहित्य में यह प्रवृत्ति बहुत दिनों बाद तक चलती रही। संस्कृत की प्रायः सभी आख्यायिकाएँ इतिहास प्रसिद्ध पात्रों के कार्यकलापों से जुड़ी हुई हैं। आगे चलकर बौद्ध-जातकों के आधार पर लिखे गये पञ्चतन्त्र आदि से पशुपक्षियों के व्याज से मानव-जीवन की सूक्ष्म आधारभूत मनोवृत्तियों जैसे घृणा, क्रोध, लोभ, प्रेम आदि का आकलन हुआ है। संस्कृत की 'कथा सरित्सागर' का भी प्रायः यही हाल है, यद्यपि इसकी कथाओं के पात्र अपेक्षाकृत कुछ अधिक साधारण श्रेणी के पात्र हैं। यहाँ ऐसा मालुम होता है कि कथानकों का क्रीडाक्षेत्र केवल राजकुमारों तक ही सीमित नहीं रहा, परन्तु जनसाधारण के स्तर तक आगया था।

गगनभेदी अट्टालिकाओं और अभ्रस्पर्शी पताकाओं का मोह भारतीय लेखकों को बहुत काल तक रहा। किन्तु ऐसा लगता है कि कतिपय इतर धर्मियों ने इनके मोह को तिरोहित किया। और वैदिक और उपनिषद काल की भौतपण्डियों और कच्चे मार्गों की याद अवचेतन मन से ऊपर आ गई। अनेक भारतीय लेखकों ने इस तत्त्व को समझकर साहित्य को अधिक लोक स्पर्शी बनाने का सङ्कल्प किया। जहाँ ऊँची हवेलियाँ हैं वहाँ फूस के कच्चे छप्पर भी हैं; इन्हीं छप्परो के कारण उन हवेलियों का महत्त्व है। इन्हीं मटमैले कीच भरे मार्गों की ओर लेखक का ध्यान गया है।

यह क्रम न केवल भारतीय साहित्य के निर्माण में विद्यमान रहा, अपितु १. द्वितीय साहित्य में भी क्रम के अनाविल प्रवाह के दर्शन होते हैं। सबसे पहले विशुद्ध

लोक जीवन, ( हमारे यहाँ के वैदिक आर्य ग्राम्य जीवन की प्रतिच्छाया पश्चिम में चाहे उस संस्कृति का बाद में ही उद्भव हुआ हो, कृषि संस्कृति में गडरियों और मल्लाहों के गीतों के रूप में मिलती है । ) उसके बाद क्रमशः क्षीर्णत ( top heavy ) होने वाली, अर्थात् ऊपर से भारी व नीचे से हलकी, संकुचित सामन्त-संस्कृति और फिर पुनर्जीवित होने वाली जन सामान्य की प्राणस्पन्दिनी लोक संस्कृति की विकास रेखा पर्याप्त स्पष्ट है । साहित्य की धारा ने भी इसी दिशा का अनुसरण किया है । फलतः कहानी के कथानकों का स्रोत भी क्रमशः ग्राम्य जीवन, सामन्त-संस्कृति और लोक संस्कृति ही रहा । इस सम्बन्ध में एक बात ध्यान देने की है । यद्यपि साहित्य रचना का आधार तात्कालिक सामाजिक जीवन के प्रभावों में निहित रहता है फिर भी कभी-कभी लेखक विशेष जिस स्तर का जीवन बिताता है और उसकी सहानुभूति बौद्धिक या मानसिक जिस ओर होती है उसी ओर साहित्य की रचना की दिशा में क्रांति हो जाती है । कभी कभी ऐसे लेखकों के संख्यातिशय से तथा गैली आदि के प्रभाव से कुछ ऐसे साहित्य की बहुलता हो जाती है जिसे सच्चे अर्थों में लोक जीवन का प्रतिनिधि नहीं कहा जा सकता । ऐसा अप्रतिनिधि साहित्य प्रायः सभी कालों में, सभी जातियों में लिखा गया है और लिखा जाता रहेगा । किन्तु इसके होते हुए भी जिस साहित्य को हम स्थायी रूप से स्मरण रखते हैं और जिसका युग युगों तक सम्मान करते हैं वह प्रतिनिधि साहित्य ही है । यदि कथा साहित्य में उत्तर भारत के लोक जीवन का प्रतिनिधित्व प्रेमचन्द और शरत्चन्द्र के अतिरिक्त और कोई नहीं कर पाया तो प्रेमचन्द और शरत्चन्द्र ही हमारे मानसाकाश में उज्ज्वल नक्षत्र की भाँति दीप्तिमान रहेगे ।

यहाँ यह बताने की आवश्यकता नहीं कि कहानी का प्लॉट बनाने के लिए लेखक को क्या-क्या करना चाहिए । उदाहरणार्थ—सूक्ष्म पर्यवेक्षण, अध्ययन, संवेदना शक्ति का निर्माण आदि । यहाँ केवल इतना ही कहा जा सकता है कि कहानी का प्लॉट लेखक को अपने निकट के जीवन के भिन्न-भिन्न स्वरूपों से आसानी से प्राप्त हो जाता है । मानव जीवन की वे अनुभूतियाँ जो कौतूहल जाग्रत करती हैं कहानी का निर्माण करने में सहायक होती हैं । आपसी सम्बन्धों की कूटतन्त्रता या मधु-माधुरी, घृणा और प्रेम के सहज-स्वाभाविक व्यापार, त्याग और प्रतिहिंसा के मानव दुर्लभ दृश्य, कसूर रस में ओत-प्रोत कर देने वाले मर्मन्तक वृत्तान्त समय-समय पर उठने वाले सामाजिक, राजनीतिक, आन्दोलन, अबोध व निरीह प्राणियों पर होने वाले क्रूर सामाजिक अत्याचार

अर्थलोभ में जकड़कर मेहनतकशों का रक्त शोषण करने वाले नर पिशाचों की अमानुषी लीलाएँ, दैनिक जीवन में अनायास प्रकट हो जाने वाले हास-विलास के उल्लासमय क्षण, ये सब कहानी के लिए कथानक की सामग्री उपस्थित करते हैं। मृतपुर्व जातीय जीवन की मनोरम भाँकिगई भी कहानी के लिए अखण्ड योगदान कर सकती हैं। इस प्रकार कथानक के उद्गम स्थलों की संख्या गणना-तीत है। कदाचित इसी भय के कारण हमारे साहित्य शास्त्रियों ने कथानक के दो ही मुख्य स्रोत—इतिहास और कल्पना—माने हैं। कहानी के कथानकों के लिए हमारे उपनिषदों और पुराणों में विशेषकर, उपनिषदों में पर्याप्त सामग्री मिल सकती है। इनमें मानव जीवन की मौलिक अनुभूतियों, अवस्थाओं, दशाओं, एवं सम्बन्धों के भूरि-भूरि चित्र मिलेंगे। भारतीय और विदेशी लेखकों को इस ओर ध्यान देने की आवश्यकता है। हाँ कथानक की जो मौलिक आवश्यकताएँ होती हैं ( जिनका उल्लेख ऊपर कर दिया गया है ) उनका निर्वाह सम्यक् हो, इस बात का लेखकों को बराबर ध्यान रखना पड़ेगा।

कथानक की अभिव्यक्ति की विधियाँ—कथानक कहानों में किन-किन मार्गों से अभिव्यक्त होता है इसे भी संक्षेप में देख लेना चाहिए। शेष तत्त्वों से इस तत्त्व के सम्बन्ध की चर्चा करते समय इस पर साकेतिक रूप से ( *indirectly* ) प्रकाश डाला जा चुका है।

कहानी के पात्र जो कृच्छ्र करते हैं उसे लेखक अनेक बार स्पष्टतया इसी रूप में और अनेक बार साकेतिक रूप से कहता है। इसी से कथानक का उद्घाटन होता है। पात्रों के कार्यकलाप के अतिरिक्त भी जहाँ कुछ घटना-विन्यास उपस्थित रहता है वहाँ लेखक अपनी ओर से उसका आवश्यक विवरण दे देता है। कथानक की अभिव्यक्ति का तीसरा साधन कहानी के वार्तालाप हैं। एक पात्र दूसरे से बातचीत करते समय अथवा स्वगत भाषण के रूप में कभी-कभी कहानी की घटना का उद्घाटन करते जाते हैं जैसे अमुक घटना इस प्रकार हुई या प्रमुक पात्र ने या स्वयं मैंने इस प्रकार किया। अनिष्ट-गर्भित कथानक की सूचना भी जहाँ तक सम्भव होता है, लेखक इन्हीं सूत्रों से दिया करता है। इनमें जहाँ लेखक अपनी ओर से कुछ सूचित करने की स्थिति में नहीं होना वहाँ वह प्रायः पात्रों की विचार-धारा, सङ्कल्प या बातचीत का आश्रय लेता है।

कभी-कभी कहानी में दुहरे कथानक की उपस्थिति की भी चर्चा की जाती है। कहानी की सामान्य गतिविधि, अनिवार्य संक्षिप्तता, संवेदना की एकता आदि के दृष्टिकोण से एक कहानी में दो कथानक होना एक दोष है।

‘किन्तु एक विद्वान समालोचक इसमें भी एक विशेष आकर्षण देखते हैं। वे लिखते हैं—

“वस्तु-विन्यास के उक्त तानो प्रकरणों से सर्वथा भिन्न एक और रूप भी विकसित हो चुका है और रचनात्मक चमत्कार से सयुक्त मालुम पड़ता है। कहानो में एक दूसरी कहानी का फट पड़ना अथवा एक कथानक के भीतर उसी से सम्बद्ध दूसरे कथानक का खड़ा हो जाना भा सफलता से उपस्थित किया जा सका है इसमें एक विशेष प्रकार का कौशल दिखाई पड़ता है। अवश्य ही इस कौशल में बुद्धि का आधार अपेक्षित हो जाता है—रचनाकार के लिए भी और श्रोता के लिए भी। यदि पढ़ने वाला पटु और योग्य नहीं है तो कहानी के उस अंश और सन्धि के आस्वादन में असमर्थ रह जायगा, जहाँ एक में से दूसरी कहानी का जन्म होता है। लेखक अपनी शक्ति भर तो उस स्थल पर पूरी सावधानी रखेगा ही पर पढ़ने वाले सब समान योग्यता और शक्ति के नहीं होते, इसलिये रचना की ऐसी प्रवृत्ति, बुद्धिमूलक ही मालूम होती है। इससे सवेदनशीलता कुछ विशेष रूप से उद्बुद्ध अथवा उद्दीप्त होती है—ऐसी यात नहीं है। इस मार्ग का अनुसरण प्रायः ऐसे ही लोग करते हैं जिनमें नूतन विधान अथवा चमत्कार प्रेम अधिक जोर मारता है। हिन्दी में इधर आकर रचना पद्धति की यह नूतन-प्रियता ‘अज्ञेय’ आदि लेखकों में अधिक प्रवृष्ट दिखाई पड़ती है, यो तो अंग्रेजी में भी दुहरे-विधान की कहानियाँ प्राप्त होती हैं।”

कुतूहल—(Suspense) या कौतूहल (?) कहानी का प्राण है। इस बात का शक्ति ऊपर अनेक स्थलों पर कर दिया गया है। जोधपुर के एक विद्वान लेखक का मत है कि कौतूहल एक अवस्था विशेष है जिसकी स्थिति विकास और चरम के बीच कही होती है। ऐसा मानना न केवल कौतूहल जैसे महत्त्वपूर्ण तत्त्व के विषय में एक अत्यन्त संकुचित दृष्टि से विचार करने के बराबर है, अपितु कहानी कला के मर्म को भुलाना है। कौतूहल कहानी के किसी विशेष स्थल में अवस्थित नहीं होता बल्कि कहानी के कथानक के किसी भी अंग जैसे प्रारम्भ, विकास, चरम व अन्त तक में या सारी कहानी में अलक्ष्य रूप से व्याप्त रहता है। यहाँ तक कि शीर्षक में भी कुतूहल का एक महत्त्वपूर्ण स्थान है। कभी-कभी कुतूहल कहानी के समाप्त होने के बाद भी बहुत काल तक बना रहता है। (‘पुरस्कार’—प्रसादजी)। इस महत्त्व को समझते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कहानी और कविता के भेद का आधार ही कुतूहल को माना है।<sup>१</sup> एक और लेखक के मतानुसार उपन्यास और कहानी के अन्तर

<sup>१</sup> डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा : ‘कहानी का रचना-विधान’

<sup>२</sup> चिन्तामणि : ‘कविता क्या है ?’



का एक उपयुक्त आधार भी कौतूहल ही है ।

कुतूहल का द्विमुखी व्यक्तित्व : पूर्व-सूत्र विषयक कुतूहल—मोटे तौर पर इसे रहस्य का पर्यायवाची मान सकते हैं । यह रहस्य विशेषतः कहानी की घटना के सम्बन्ध में होता है ( इमीलिए उस पर हम प्रकरण में विचार किया जा रहा है ) और यह द्विमुखी होता है । रोमन देवता जैनस ( Janus ) की भाँति यह पीछे भी देखता है और आगे भी । कहानी में चूँकि विस्तार को अवकाश नहीं होता इसलिए उसमें घटनाओं के सभी पूर्व सूत्रों को नहीं कहा जा सकता । हाँ, केवल सकेत रूप में महत्त्वपूर्ण एवं अनिवार्य सूत्रों का उल्लेख कही ( और यह आवश्यक नहीं कि वह आरम्भ में ही हो ) कर दिया जाता है । शेष सूत्रों के बारे में और उनके बारे में भी जिनका उल्लेख सकेत रूप में कर दिया गया हो, पाठक एक अनिश्चय में एक मधुर अनभिज्ञता में रहता है । अमुक घटना का उदय कैसे और कहाँ हुआ, अमुक पात्रों का व्यक्तित्व कैसा और पूरा परिचय क्या है, अमुक पात्र के मन में अमुक सङ्कल्प या विचार-प्रवाह जाग्रत कैसे हुआ, ये सब बातें साधारणतया कथानक के पूर्व-सूत्रों से सम्बन्ध रखती हैं । उदाहरण के लिए प्रसादजी की प्रसिद्ध कहानी देवरथ में सुजाता बौद्ध विहार में आने के कारण-निमित्त केवल इतना ही लिखा हुआ है कि वह 'ससार को दुःख-पूर्ण समझकर शान्ति के लिए बौद्ध धर्म में आकर भिक्षुणी बनी थी ।' हमें यह भी कहा गया है कि वह कलिङ्ग के राजवंश आर्यमित्र की वाग्दत्ता भावी पत्नी है । प्रत्येक सहृदय पाठक के मन में इस प्रश्न का उदय होना स्वाभाविक है कि एक उच्चकुल की किशोरी जिसके सामने जीवन के सारे स्वप्न रेतकणों में स्वर्ण-पिण्डों की भाँति चमक रहे होंगे किस अप्रत्याशित वेदना के आघात से अपने आप अपेक्षाकृत एक नीरस, हृदयहीन व्यापार में दीक्षित होने के लिए न केवल उद्यत है बल्कि उसने अपने आपको उसमें होम दिया । किन्तु प्रसादजी जैसा कृती कलाकार केवल कुतूहल के लिए ही ( ! ) कुतूहल की, जो कि कहानी का आण है, हत्या करना स्वीकार नहीं कर सकता । और इसका सिद्धान्त है । यदि कोई पूर्वसूत्र या ( कोई भी सूत्र ) कहानी के लिए इतना आवश्यक नहीं हो कि उसके बिना या तो कहानी की घटना को समझने में बाधा हो या उसके प्रभाव में व्यतिक्रम हो, तब तक उस सूत्र का उद्घाटन करना न केवल अनावश्यक होगा, किन्तु निश्चित रूप से कहानी कला के मर्म पर आघात करने वाला होगा । कहानी उन्हीं विवरणों को स्वीकार करती है जो उसके तर्ज अपरिहार्य हों, शेष विवरण उसके लिए अपदार्थ हैं । इस अपरिग्रही बाला को शतशः अन्यथा । मुझे ऐसा लगता है कि देवरथ में प्रसादजी ने मानो इसी मर्म को

समझते हुए कहानो कला को सुजाता नामक पात्र के रूप में उपस्थित कर दिया है।

पूर्व-सूत्र सम्बन्धी कुतूहल का एक रूप अच्छी कहानियों में प्रायः देखने में आता है। इसका सकेत ऊपर कर भी दिया गया है। कहानी की घटना को उसके यथार्थ क्रम में न रखकर बाद की बात पहले कह दी जाती है और पहले की बात की ओर एक अत्यन्त रहस्य भरे रूप में पाठक का ध्यान आकृष्ट किया जाता है। कभी-कभी ऐसा कहानी में प्रारम्भ से बहुत दूर तक चलता है। संस्कृत में ऐसी रचना का नाम मतल्लिका है। कभी कभी पूर्ववर्ती घटना को एक साथ न कहकर उसके अंशों को धीरे-धीरे अनेक स्थलों में अनावृत किया जाता है। इससे पाठक हमेशा आधारभूत घटना की ओर अपनी आँखें रखता है और यह जानना चाहता है कि क्या हुआ। 'देवरथ' में प्रसादजी ने पूर्व सूत्र का उद्घाटन न करके कहानी को और अधिक कलात्मक बना दिया है सही; वैसे कई कहानियों में पूर्व-सूत्र का उद्घाटन आगे जाकर हो जाता है। हाँ, ऐसी प्रत्येक अवस्था में उसका यह उद्घाटन उपरोक्त आधार पर आवश्यक अवश्य होता है। इसका निर्णय विज्ञ कहानी लेखक कहानी विशेष की गतिविधि को ध्यान में रखकर स्वतः कर लेता है।

परवर्ती कुतूहल—कुतूहल का दूसरा मुख कहानी के परवर्ती सूत्रों की ओर रहता है। कहानी कला की दृष्टि से इसका पहले प्रकार के कुतूहल से अधिक महत्व है। साधारणतया जब हम कुतूहल को चर्चा करते हैं तब हमारा अभिप्राय इसी परवर्ती या अग्रतर सूत्र सम्बन्धी कुतूहल से होता है। सरल भाषा में इसका अन्वय करें तो इसको यों कहेंगे, तो फिर क्या हुआ? यह अबोध विंशुओं और किशोरो की वह जिज्ञासा बुद्धि है जिसको लिए हुए वे कहानी सुनाती हुई प्रमाताओं के किसी क्षण सहसा अर्थ गम्भीर हो जाने वाले भूरियों से भरे मुख की ओर निर्निमेष होकर ताका करते हैं। इस जिज्ञासा का उदय (सहृदय श्रोता अनुभव करेंगे) विशेषतः दो परिस्थितियों में होता है। या तो कहानी का कोई पात्र सकट में पड़ गया हो जिसमें प्रतिनायक आदि असहानुभूति-प्राप्त पात्र भी सम्मिलित हैं, या कोई ऐसी बात कह दी गई हो जिसका पूरा अर्थ या अभिप्राय तब तक समझ में नहीं आता जब तक उसके आगे की सम्बन्धित घटना का स्पष्टीकरण नहीं कर दिया जाय। प्रकट है कि पाठकों की दृष्टि से पहले का सम्बन्ध 'सहानुभूति' से है और दूसरे का 'अनुभूति' से है। कहानी कला के विकास के साथ साथ पहले प्रकार के कुतूहल का प्रायः लोप होता जा रहा है। (यद्यपि सुनने में यह बात आश्चर्यजनक लगती है) और दूसरे प्रकार के कुतूहल का विकास अधिकाधिक होता जाता है।

इस दूसरे प्रकार के कुतूहल के स्वरूप के बारे में दो शब्द कहना आवश्यक है। शैली के प्रकरण में कहा गया है कि कहानी के प्रारम्भ की सफलता में अग्रत्यागिता या एक बड़ा हाथ है। इस अग्रत्यागितता का सम्बन्ध कुतूहल के इसी रूप से है। जब प्रारम्भ हो में कोई ऐसा दृश्य उपस्थित कर दिया जाय जिसको देखते ही पाठक रुकना बका रह जाय तो स्वाभाविकता उसकी प्रवृत्ति कुछ कुछ ऐसी रहेगी कि जो हुआ वो तो हुआ (यद्यपि क्या हुआ, यह भी वह जानना चाहेगा) किन्तु अब क्या होगा ? मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी इस स्थिति की पूर्ण समिति सिद्ध हो जाती है, जब सकट में पड़ा हुआ कोई व्यक्ति भूतकाल की अपेक्षा भविष्य की अधिक चिन्ता करता है। अग्रत्यागित स्थिति से उत्पन्न यह कुतूहल किसी प्रारम्भ में कम और किसी प्रारम्भ में अधिक होता है। यह सही है कि जिस प्रारम्भ में यह कुतूहल जितना कम होगा उतनी ही कहानी के असफल होने की आशङ्का है।

कहानी की अवस्थाएँ और कौतूहल—किन्तु इस कौतूहल का सम्बन्ध, जैसा कि ऊपर कहा गया प्रारम्भ अथवा किसी अवस्था विशेष से नहीं, प्रत्युत सम्पूर्ण कहानी से हो। पाठक जहाँ तक इस बात की कल्पना भी नहीं कर सके कि आगे क्या होने वाला है वही तक कहानी की रोचकता रहती है। यह स्थिति प्रारम्भ के अतिरिक्त मध्य में व अन्त में भी हो सकती है। अन्त में तो स्पष्ट ही इसका प्रभाव काफ़ी गहरा है। सच बात तो यह है कि कहानी के अन्त को जानने के लिए ही पाठक साँस रोक कर सारी कहानी पढ़ता है और प्रत्येक स्थल पर ज्यो-ज्यो वह आगे बढ़ता जाता है वैसे-वैसे कहानी के कथानक आदि में क्या-क्या परिवर्तन आते हैं इसे जानने का कौतूहल उसी अन्त सम्बन्धी अभि-भावी (greater) कौतूहल के सौपान है, यद्यपि उनका अलग महत्त्व भी है। पाठक को या तो लेखक ऐसे वातावरण में रखे जहाँ वह आगे आने वाली घटना के बारे में कोई स्वरूप निर्धारण कर ही नहीं सके, या वह उचित या यथातथ्य स्वरूप नहीं बना सके, ये कौतूहल की राशियाँ हैं। इनमें से पहली अधिक श्रेष्ठ है। अक्सर होता यह है कि पाठक अपने मन में बड़े सूक्ष्म और अलक्ष्यरूप में होने वाला घटना का खाका खींचता रहता है और यदि आगामी घटना कहानी में वैसे ही निकल आए जैसी कि उसने रूपरेखा बनाई हो तो उसे कहानी लेखक की क्षमता के बारे में बड़ी शङ्का हो जाती है।

प्रारम्भ, मध्य और अन्त की इसी रहस्यमयता पर शैली के प्रकरण में विभिन्न स्थलों पर चर्चा कर दी गई है। यहाँ केवल मध्य-कौतूहल के सम्बन्ध में उन्नता ही संकेत कर देना पर्याप्त होगा कि आजकल किसी घटना के अंश को

पूरा न कह कर उसके एक भाग को एक स्थान पर पहुँच कर उसे वहीं रहने दिया जाता है और ठीक बाद की पंक्तियों में घटना के किसी दूसरे अंश को ले लिया जाता है जो कालक्रम में पहले स्थल को गई घटना के बाद का या पहले का हो सकता है। पहले अंश में अपूर्ण रखी हुई घटना की पूर्ति या तो उससे भी पहले कहो गई या ठीक बाद कही जाने वाली, या उसके भी बाद कही जाने वाली या संकेत दी जाने वाली घटना से हो जाती है। इनमें से यदि किसी से भी उसकी पूर्ति न हो तो यह समझना चाहिए कि या तो रूपांगों में उस प्रकार घटना का उल्लेख करना किसी न किसी दृष्टि से आवश्यक नहीं है या यह कि कहानी अपूर्ण है। अच्छे लेखक जान बूझ कर दूसरी सिपति नहीं आने देते।

कभी-कभी सम्पूर्ण कहानी बड़ी व्यर्थ और सूखी मूली जान पड़ती है। किन्तु जब उसका अन्त देखते हैं तो हृदय गद्गद हो जाता है और एक सूक्ष्म मार्मिकता मन को व्याप्त कर लेती है। यह इसी कोतूहल या क्यूरियोसिटी के कारण होता है। प्रसिद्ध अमेरिकन कहानी लेखक ओ० हेनरी और फ्रैंक लेखक ओपासा इस सस्पेंस के मास्टर हैं। अभी कल ही अखिल-भारतीय हिन्दी कहानी प्रति योगिता में पुरस्कृत एक कहानी पढ़ने की मिली जिसका कथानक अन्त तक बड़ा सीधा और निरर्थक सा है। उसमें ठीक अन्त तक वह मोड़ नहीं आया है जिसके कारण कहानी के कथानक का निर्माण होता है और पाठक उसे लेख समझ कर पढ़ता है। संक्षेप में उसका सारांश इस प्रकार है— एक फिलिम लेखक रात्रि के १२ बजे किसी रेलवे स्टेशन के वेटिङ्ग रूम में अकेला बैठा है और चार बजे आने वाली गाडी की प्रतीक्षा कर रहा है। उसी समय एक भती सी दिखने वाली युवती वेटिङ्ग रूम में सट्टोब सहित प्रवेश करती है और लेखक उसे अपने समीप बैठने को कुर्सी दे देता है। वह अपने अनाहत विवाहित प्रेम की कहानी सुनाती है जिसके कारण वह बरबाद हो गई। वह यह भी कहती है कि अब कोई नहीं है जो उसे सम्मानपूर्वक अपने पास रख सके। लेखक के मन में बर-बस संवेदना उमड़ पड़ती है और वह यह प्रस्ताव करता है कि मैं तुम्हें अपने साथ ले जाऊँगा जहाँ तुम्हें फिल्म में काम मिल जायगा। और मुझे विश्वास है कि तुम्हारी काफी कद्र होगी।

यहाँ तक न तो मूल कहानी में और न उस युवती की दुखभरी उपकथा में किसी प्रकार का मोड़ है जिससे कहानी का मजा आ सके। अन्त अभीप आ रहा है। पाठक यह जानना चाहता है कि इस सबका आखिर अर्थ क्या है? तभी एक दूसरी गाडी आती है और वह युवती यह कहती हुई कि “आपने यह प्रस्ताव दस पन्द्रह मिनिट पहले रखा होता तो कितना अच्छा होता!” वेदिग

रूम में से सर से निकल जाती है और गाड़ी की भीड़ में खोजाती है। अगलों गाड़ी की प्रतीक्षा में बैठा स्वयं फिल्म लेखक सोचता रहना है कि आखिर यह सब क्या है ? गाड़ी रवाना होगई है। लेखक सहसा अपना हाथ अपने कोट की अन्दर की जेब में डालता है। उसका बटुआ गायब है।

**चरित्र-चित्रण**—यद्यपि कहानी के पात्रों को नाटक के पात्रों जितना महत्व नहीं दिया जा सकता ( क्योंकि नाटक का मारा दारोमदार उनके पात्रों पर ही निर्भर करता है ) फिर भी उनका कहानी में बहुत अधिक महत्व है। कहानी के लिए वे सब कुछ हैं यह कहना अतिशयोक्ति है। किन्तु यह पूर्ण सत्य है कि यदि कहानी में कम से कम दो पात्र न हों तब तक कहानी बन ही नहीं सकती। चाहे दूसरा पात्र प्रत्यक्ष रूप में उपस्थित न हो या भिन्न-योनित जैसे तिर्यक योनित आदि हो अथवा निर्जीव, बिना पात्रों की कहानी की तो कल्पना ही नहीं की जा सकती। मनोवैज्ञानिक विस्तार के इस युग में ज्यों-ज्यों कथानक की जटिलता कम होती जाती है वैसे-वैसे पात्रों का महत्व बढ़ता जाता है। इस प्रकार ये कहानी में बहुत महत्व के होते हैं।

**पात्र कौन ?**—कहा जा चुका है कि कहानी की सारी घटना का अक्षर-रसः संचालन केवल पात्र ही नहीं करते। एक तत्व के रूप में पात्रों से अतिरिक्त भी घटना होती है जैसे प्रकृति वर्णन के महत्वपूर्ण प्रयोग। उदाहरणार्थ मान लीजिए किसी कहानी में अमुक साँभ को अमुक काम होने वाला है। उस कहानी में वह साँभ भी घटना का अंग बनकर आएगी। यद्यपि पात्रों ने इसका थोड़ा भी संचालन नहीं किया है। नाव पर बैठ कर भाग जाने वाले प्रेमी युगल के किस्से में नाव का चलना भी घटना का अंग है यद्यपि नाव का संचालन कोई और ही 'अपात्र' कर रहा है। जहाँ पात्र घटनाओं का संचालन नहीं करते प्रत्युत उनसे संचालित होते हैं वहाँ भी पात्रों की निष्क्रियता स्वतः सिद्ध हो जाती है, यद्यपि एक दूसरे रूप में।

इस प्रकार यह कहना कुछ असत्य होगा कि पात्र वे व्यक्ति होते हैं जो कहानी की घटना का संचालन करते हैं। ऐसी परिभाषाएँ अक्सर आलोचकों के द्वारा असावधानीवश होजाती हुई देखी गई हैं। पात्र तो पात्र ही हैं। उनकी क्या परिभाषा ? उनकी परिभाषा तो स्वयं कहानी ही है। यद्यपि घटना का सर्वस्व पात्र नहीं होते फिर भी अच्छे लेखक के मनमें वे बड़े स्पष्ट रूप में रहते हैं, भले ही अमुक चरित्र का अङ्कन अधिक स्पष्ट हुआ हो और अमुक चरित्र का कम स्पष्ट। वे ये व्यक्ति होते हैं जिनकी अमुक परिस्थितियों में सफलता या असफलता दिखाना कहानीकार का लक्ष्य होता है। वे ये व्यक्ति होते हैं जो कहानी

की घटना को सञ्चालित करते और उसमें सञ्चालित होते हैं। कहानी एक पतले ढण्डे पर खड़ा हुआ वह सख्त है जिसके एक और कथानक है और दूसरी ओर पात्र ! इन दोनों के सन्तुलन में ही मूला खड़ा रह सकता है। पात्र यह सत्ता है, निर्जीव अथवा सजीव (प्रायः सजीव), जो घटना की सहायता से अथवा विरोध से, कहानी को उसके लक्ष्य तक पहुँचाने में सक्रिय रूप से सहायक होता है।

कथावस्तु और पात्र—इसमें दो बातें विशेष लक्ष्य हैं। एक तो कहानी के प्रत्येक पात्र का सम्बन्ध घटना से बराबर रहता है, जैसे पात्र बराबर घटना प्रवाह के साथ साथ चलते हैं, उस प्रवाह में बहुत अधिक दूर रहकर उनका निर्वाह नहीं हो सकता। दूसरे यह कि प्रत्येक पात्र सक्रिय रूप से कहानी के लक्ष्य में सहायक होता है। दोनों लक्षणों की यहाँ जाँच करना आवश्यक है।

यह कहा जा सकता है (और कई बार कहा भी जाता है) कि प्रत्येक पात्र का सम्बन्ध कहानी की मूल घटना से आद्योपान्त नहीं रहता ऐसा मानना घटना के मर्म को नहीं समझने के बराबर है। कहानी की घटना एक अनाविल प्रवाह के समान है जो बीच में कहीं पर भी सम्पूर्णतः रफ्तो नहीं है। अतः उसके कोई सोपान नहीं होते। वैसे तो अच्छी कहानियों में सारे पात्र घटना के सभी स्थलों से अनुस्यूत रहते हैं, फिर भी किसी पात्र का घटना के अमुक स्थलों से दूर रहना भी उसकी धारा प्रवाहिकता को देखते हुए मूल घटना से च्युत होने के बराबर नहीं है। यह बात दूसरी है कि वह किसी परिस्थिति के प्रति सहानुभूतिशील होता है और किसी परिस्थिति के प्रति उदासीन या सङ्घर्षशील।

दूसरी बात भी इसी प्रकार की कृत्रिम आपत्ति उपस्थित करती है। यह पूछा जा सकता है कि प्रत्येक पात्र कहानी की घटना में किस प्रकार सक्रिय रूप सहयोग दे सकता है जब कई पात्र ऐसे हो सकते हैं जिनको कोई विशेष पार्ट अदा नहीं करना होता है। यह आपत्ति सही है किन्तु प्रश्न तो यह है कि सक्रिय सहयोग घटना के प्रति है या कहानी के लक्ष्य के प्रति, जो घटना से भिन्न है। यदि कोई पात्र घटना में सक्रिय सहयोग न दे और कहानी के लक्ष्य में भी यदि उसका सक्रिय उपयोग नहीं हो सके तो यह निश्चय रूप से मानना चाहिये कि वह पात्र निरर्थक है। कहानी ऐसे पात्रों की Luxury सहन नहीं कर सकती, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार यह अनावश्यक घटनाओं का बोझ नहीं सह सकती।

चरित्र चित्रण क्या है ?—पात्र नामक इस व्यक्ति के संक्षिप्त परिचय के बाद चरित्र चित्रण की व्याख्या की बारी आती है। किसी कहानी में उसके पात्रों का जिस किसी भी प्रकार से परिचय दिया जाय उसे चरित्र चित्रण कहते हैं।

स्पष्ट है कि यह स्वयं कहानी लेखक ही करता है, आलोचक अथवा कोई अन्य बाध्य व्यक्ति नहीं। यह बात और है कि लेखक इसके लिए किसी पात्र विशेष को माध्यम बनाता है अथवा अन्य किसी पद्धति से अपना दायित्व पूरा करता है। पात्रों के इस परिचय में दो बातें मुख्य रूप से सम्मिलित हैं। एक तो पात्र के बाह्य आकार प्रकार का वर्णन, जिसमें उसके शरीर अथवा उसके किसी अंश विशेष की गठन और उसकी वेशभूषा, बोलचाल एवं शिक्षा-दीक्षा आदि का परिचय आ जाता है। और दूसरे, उस पात्र के स्वभाव, उसके चरित्र की आन्तरिक विशेषताएँ उसके गुणों अथवा अवयुगों इत्यादि का लेखा-जोखा होता है। यह लेखक पर निर्भर करता है कि इन उपकरणों में से किन-किन उपकरणों को ले और किन-किन को छोड़ दे।

पात्र-परिचय का स्वरूप—प्रश्न हो सकता है कि वे कौन से सिद्धान्त हैं जिनके अनुसार अमुक कहानी में लेखक यह निर्णय करता है कि अमुक विवरण छोड़ा जाय और किस विवरण को प्रकाशित किया जाय। इस बात का विनीत उत्तर यह है कि ऐसे कोई भी निश्चित सिद्धान्तों का प्रतिपादन करना असम्भव है। किन्तु मोटे तौर पर अच्छा लेखक यह जानता है कि कौनसा विवरण इतना आवश्यक है कि उसके बिना कहानी का प्रभाव यदि सम्पूर्ण रूप में नहीं तो अधिकांशतः नष्ट हो जायगा, कौनसा विवरण ऐसा है जिससे कहानी के प्रभाव निक्षेप में तो कुछ सहायता मिलती है, किन्तु जिसके बिना कहानी का काम चल सकता है और कौनसा विवरण ऐसा है जो बिल्कुल ही अनावश्यक है और कहानी में पाँचवे सवार ( Fifth wheel in the Coach ) का काम करता है, जिसके न होने से कहानी के प्रभाव में तो किसी प्रकार की कमी पड़ती ही नहीं, अपितु जिसके होने से प्रभाव में निश्चित बाधा पड़ती है। ऐसा विवेक धीरे-धीरे अभ्यास के बाद प्रायः प्रत्येक लेखक को हो जाता है। इस प्रकार सिद्ध हुआ कि चरित्र चित्रण का कहानी के प्रभाव से बहुत अधिक सम्बन्ध है।

कहानी का प्रभाव और पात्र—इस बात को थोड़ा स्पष्ट कर देना चाहिये। कहानी में कुछ पात्र ऐसे होते हैं जो कम महत्वपूर्ण होते हैं, कुछ पात्र अधिक महत्वपूर्ण। इन अधिक महत्वपूर्ण पात्रों का कहानी के कथानक से अत्यन्त निकट का सम्बन्ध होता है। दूसरे शब्दों में उनके कर्तव्य-अकर्तव्य का, गुण-दोष का, करने न करने का, कहानी में बहुत अधिक महत्व है। इस प्रकार यदि भली-भाँति यह बताया नहीं गया कि अमुक पात्र का चरित्र किस प्रकार है तब तक उन्तसे सम्बद्ध कथानक के और फलतः कहानी के प्रभाव के उत्पादन में कहीं तक

सहायता मिल सकती है ? या सीधे रूप में चरित्र का 'विश्लेषण' न करके जब तक कथानक की योजना इस रूप में न की जाय कि उसका एक स्पष्ट चित्र खिंच जाय, तब तक कहानी निरर्थक है। कहानी की यही योजना अधिकांशतः पात्रों के कार्य कलापो से सम्बन्ध रखती है और दूसरे शब्दों में यही चरित्र चित्रण है। इसके उदाहरण आगे दिये जाएंगे।

पात्रगत विशेषताएँ—किन्तु कहानी के समष्टिगत प्रभाव से पहले पात्र विशेष के प्रभाव की बात अधिक निकट है। अर्थात् जिस पात्र का चित्रण किया गया है उसकी अभिप्रेत विशेषताएँ एक दम स्पष्ट रूप से पाठक के मन पर अङ्कित हुई या नहीं। इसलिये लेखक कुछ ऐसे विवरण देता है जिनको पढ़कर पाठक के मनःपटल पर पात्र का सम्पूर्ण चित्र अङ्कित हो जाता है। ये विवरण उक्त दोनों में से किसी प्रकार के अथवा दोनों प्रकार के हो सकते हैं। यदि पात्र की विशेषताएँ पाठक के मन में अनायास उभर नहीं आईं तो चरित्र चित्रण निरर्थक है। सच तो यह है कि ऐसी अवस्था में चरित्र चित्रण होगा ही क्या ? इसका अर्थ यह नहीं कि पात्र की सारी विशेषताएँ लेखक एक साथ व्यक्त करदे ऐसा कही-कही ही होता है। आजकल की कहानियों में तो ऐसा बहुत कम होता है और पात्र की सारी विशेषताएँ धीरे-धीरे अनावृत्त होती हैं और कहानी के अन्त में जाकर पात्र का व्यक्तित्व स्पष्ट होता है। कही-कही ये विशेषताएँ लक्ष्य भी नहीं होती। अर्थात् पाठक को अन्य-अन्य अनेक माध्यमों जैसे कथानक आदि के द्वारा उनकी कल्पना करनी पड़ती है। इसकी चर्चा बाद में की जायगी। कहने का अर्थ इतना ही है कि कहानी के प्रभाव के साथ-साथ पात्र विशेष का प्रभाव भी चरित्र चित्रण के विवरण की ग्राह्यता अथवा अग्राह्यता का एक महत्वपूर्ण सिद्धान्त है। इस बात को हम केवल प्रसादजी की 'गुण्डा' शीर्षक रचना का प्रारम्भिक उद्घरण देकर स्पष्ट करेंगे।

‘वह पचास वर्ष से ऊपर था तब भी युवको से अधिक बलिष्ठ और हढ़ था। चमड़े पर भुर्रियाँ नहीं पड़ी थी। वर्षा की झड़ी में, पूस की रातों की छाया में, कड़कती हुई जेठ की धूप में, नगे शरीर धूमने में वह सुख मानता था। इसकी चढ़ी सूँछें बिच्छू के डङ्क की तरह देखने वाले की आँखों में चुभती थी। उसका साँवला रंग साँप की तरह चिकना और चमकीला था। उसकी नागपुरी घोती का लाल रेशमी किनारा दूर से भी ध्यान आकर्षित करता। कमर में बनारसी सेल्वे का फेंटा, जिसमें सीप के मूठ का बिछुआ खोसा रहता था। उसके धुँधराते वालों पर सुनहले पल्ले के साफे का छोर उसकी चौड़ी पीठ पर फैला रहता। ऊँचे कन्धे पर टिका हुआ चौड़ी घाँरा का गँडासा, यह थी उसकी धज। पञ्जों के



बल पर जब वह चलता उसकी नसे चटाचट बोलती थी। वह गुण्डा था।”

**चरित्र-चित्रण की सूक्ष्मता**—इस विवेचन से ऐसा लगता है कि चरित्र-चित्रण चाहे स्वयं लेखक द्वारा सीधे रूप में किया जाय अथवा कथानक आदि के माध्यम से प्रकट हो, यह कहानी के लिए एक अनिवार्य उपादान है। लेकिन कुछ कहानियाँ ऐसी भी देखने को मिलती हैं जिनमें चरित्र-चित्रण या तो इतना सूक्ष्म होता है कि लक्ष में नहीं आ सके या नहीं के बराबर होता है। कभी-कभी अच्छे कहानीकार भी ऐसी चरित्र-चित्रण विहीन रचनाएँ करते पाए जाते हैं। यह साफ है कि ऐसी कहानियों में कम से कम पात्र होते हैं। लेखक दो या इससे भी कम मानवीय पात्रों की सहायता से, या कभी कभी किसी अमानवी पात्र को लेकर या अन्य ऐसे ही किसी तरीके से कहानी का ताना बाना बड़े कौशल के साथ बुनता है। ऐसी कहानियाँ प्रभाववादी (Impressionist) कहानियाँ होती हैं जिनमें बड़ी बारीकी से एक लघु किन्तु मार्मिक प्रभाव की व्याप्ति का प्रयत्न होता है। ऐसा लगता है मानो लेखक केवल इसी सिद्धान्त का कि कहानी में चरित्र-चित्रण कितना अनिवार्य होता है, खण्डन करने के लिए ही अपनी कहानी लिख रहा है। इस प्रकार के कथा शिल्प का निर्माण करना उतना ही “तलवार की धार पं धावनो” है जितना चावल के एक दाने पर गीता के एक पूरे अध्याय का लेखन। देखिए बानगी के तीर पर इसी प्रकार की एक छोटी सी कहानी “मञ्जिल”, जो इन्हीं पंक्तियों के लेखक की है।

“मन प्रातःकाल ही से भारी हो चला था।” को पत्र लिखवाना चाहा, किन्तु इतना ही लिख सका। न दो चिट्ठी। यदि किसी को इसी में सन्तोष है तो मैं कौन होता हूँ कहने वाला कि नहीं, ऐसा नहीं। लेकिन क्या कङ्कड़ डालने से नदी का प्रवाह रुकने वाला है ?.....” और इसके आगे कोई काम की बात थी।

“हम सफर” चलचित्र देखकर मन को हलका करने का उपक्रम किया। किन्तु वहाँ भी वही अवसाद। खलनायक की हत्या कर दी गई थी और नायक को इस अभियोग में बन्दी कर लिया गया था। उसकी नव प्रसविनी पत्नी उसकी आजीवन प्रतीक्षा करेगी।....

रात का दूसरा प्रहर। साईकिल पर तीन मील का लम्बा सूना रास्ता। मानें मैं मिनटों तीन चार बैलगाड़ियाँ जो अन्धकार की चादर में धीरे-धीरे किसी अज्ञात वेदना में जैसे सरकती जा रही थी।

मैंने रुककर पूछना चाहा, क्या तुम्हें भी आधी रात को चैन नहीं मिलता ? किन्तु कहानीकार का मन नहीं माना।

महसा एक हलकी सी चीख और भो भो । साइकिल किमी महानिद्रा में सो रही कुतिया पर से निकल गई थी ।

मा निषाद प्रतिष्ठा त्वा"" "

कहानी का प्लॉट उभर आया था ।”

यहाँ पर नायिका से विमुक्त नायक की एक विशेष मानसिक दशा का ही चित्रण किया गया है जिसमें अन्य परिस्थितियों ( कथानक ) ने सहायता पहुँचाई है । नायक के चरित्र के विषय में हम ग्रन्थकार में है ( स्वयं कहानी भी तो ग्रन्थकार में घटित होती है ) सिवाय इस निष्कर्ष के कि वह मध्यम श्रेणी का एक अत्यन्त भावुक और ( फलतः ) पढालिखा युवक है और कहानी-कार है । ( महानिद्रा की अवस्था में चीख और भो-भो का संयोग जान-बूझकर किया गया है । )

किन्तु खलील जिब्रान की अनेक रचनाएँ ऐसी हैं जिनमें चरित्र-चित्रण इतना सूक्ष्म तो क्या, होता ही नहीं । वे इतनी द्रुतगति से भागती हुई नजर आती हैं कि उनमें चरित्र-चित्रण को जैसे अलग से अवकाश नहीं है । इधर दो-तीन सालो से विभिन्न महाद्वीपो के अन्तरिक्षों पर समय-समय पर कुछ रहस्यमय उड़न तश्तरियाँ दिवाई पड़ती आ रही हैं जिनकी गति तेज से तेज चलने वाले वायुयानो में कई गुनी अधिक है । चरित्र-चित्रण की भावना की दृष्टि से उक्त कहानियों की उपमा ऐसी ही उड़न तश्तरियों से दी जा सकती है ।

चरित्रचित्रण की अनिवार्यता—यहाँ प्रस्तुत प्रसंग के सम्बन्ध में, कि चरित्र-चित्रण कहानी का अनिवार्य उपादान है या नहीं, दो प्रश्न उपस्थित किए जा सकते हैं—एक तो यह कि ऐसी रचनाएँ वास्तव में कहानी हैं या नहीं, और दूसरी यह कि कहानी की लम्बाई और प्रभाव के अनुपात में लेखक ने जो कुछ भी कह दिया है वह काफी चरित्र-चित्रण नहीं है । पहले का उत्तर यह है कि प्रथम उच्छ्वास में कहानी की जो परिभाषा निश्चित की गई है उसके लक्षण इन कहानियों में देखने को मिलते हैं अर्थात् स्वतःपूर्णता, एक घटनात्मक स्थिति, एक प्रभाव या लक्ष्य और इसे चुटकुलो से भिन्न करने वाला विशिष्ट गौरवमय वातावरण । इस प्रकार इन रचनाओं को कहानी मानने से इनकार नहीं किया जा सकता ।

दूसरा प्रश्न सापेक्ष है । हमें यह नहीं देखना है कि जो कुछ कहानीकार ने चरित्र-चित्रण के नाम से लिखा या संकेत दिया वह काफी है या उसमें उसे और अधिक बढ़ोतरी करनी चाहिए । यह तो कहानीकार के निर्देश की बात है । यहाँ तो यह प्रश्न है कि कहानी का चरित्र-चित्रण इतना काफी है या नहीं कि

उसे चरित्र-चित्रण कहा जा सके, और इस प्रकार कहानी में चरित्र-चित्रण अनिवार्यतः आवश्यक नहीं है इस आरोप की निवृत्ति हो जाय ।

यदि हम इस कहानी पर चरित्र-चित्रण की उक्त परिभाषा को घटाएँ तो सिद्ध होगा कि लेखक ने अन्य तत्वों की भाँति चरित्र-चित्रण पर भी पूरा ध्यान रक्खा है । पात्र विशेष की विशेष मानसिक स्थिति और उसमें समय-समय पर किस प्रकार परिवर्तन हो जाते हैं यह दिखाना चरित्र-चित्रण का ही एक अङ्ग है । खलील जिब्रान ने यहो किया है । लगता तो ऐसा है कि उसकी कहानियों में कथानक प्रधान है किन्तु उसके उद्देश्य को देखने पर कथानक की गौणता और चरित्र-चित्रण की प्रधानता स्पष्ट ही प्रकट हो जाती है । ऐसा लगता है कि सम्पूर्ण कथानक ही चरित्र-चित्रण में बदल गया है । जिब्रान इस शैली का तो दुर्घट चक्रवर्ती है । इसी के जरिए ही वह मनुष्य समाज के विभिन्न वर्गों पर व्यंग करता चलता है । यही उसकी और उसके साथ चरित्र-चित्रण की अपरिहार्यता की सफलता है ।

### चरित्र-चित्रण का अन्य तत्वों से सम्बन्ध

चरित्र-चित्रण और अन्य तत्व—ऊपर कथानक के प्रसङ्ग में विस्तृत रूप से बता दिया गया है कि कथानक और कहानी के पात्रों के चरित्र एक-दूसरे को किस प्रकार प्रभावित करते हैं । जहाँ तक उन चरित्रों के चित्रण का सम्बन्ध है यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि वह कभी-कभी कथानक के जरिए भी किया जा सकता है । इसको आगे विस्तृत रूप से देखा जायगा ।

पात्रों की शैली—भाषा शैली की चर्चा करते हुए यह बताया जा चुका है कि चरित्र-चित्रण की पूर्णता में भाषा-शैली का काफी हाथ है यद्यपि प्रत्येक अवस्था में पात्रों के स्तर आदि सम्बन्धी सभी बन्दिशें भाषा-शैली पर ( और विशेष रूप से उनकी बोल-चाल की भाषा पर ) पूरी तरह लागू नहीं होती । यदि पात्रों के कथोपकथन सर्वदा उनके शैक्षणिक स्तर आदि को ध्यान में रखकर ही लिखे जाएँ तो अनेक व्यावहारिक कठिनाइयाँ आयेगी जिनमें सबसे पहली व प्रमुख तो प्रान्तीय बोली की कठिनाइयाँ हैं । हिन्दी भाषा ( खड़ीबोली ) में लिखी जाने वाली कहानी के सारे पात्र मेरठ दिल्ली या उसके आस-पास के ही रहने वाले हो यह बिल्कुल ही आवश्यक नहीं है । वैसे हिन्दी अब सारे भारत की राष्ट्रभाषा अवश्य है । यदि इस प्रकार की एक कहानी का अमुक पात्र गुजरात का हुआ तो निश्चय ही आप सारी कहानी में उसकी अपनी ( गुजराती ) भाषा का आश्रय स्वीकार नहीं कर सकेंगे । इसी प्रकार बँगला भाषा की कहानियों के पात्रों की भाषा भी साधारणतया बँगला ही होती है यद्यपि उनमें से

कई कहानियों के पात्र सदा बंगवासी नहीं होते । हाँ कई लेखकों की यह आवस्य देखी गई है कि विशेषतः निम्नकोटि के पात्रों की भाषा जहाँ तक हो उनकी अपनी ही भाषा हो । जैसे कई बार इस प्रकार के पात्र हिन्दी की कहानियों में पुरबी, मैथिली, भोजपुरी आदि वाक्य बोलते पाये जाते हैं । किन्तु यह उन लेखक महाशयों का अनुदार आग्रह मात्र ही है । विविधता की दृष्टि से ऐसे विभाषीय प्रयोग थोड़ी देर के लिए भले ही अच्छे लगें पर सब मिलाकर ये कहानी के सौन्दर्य में न चमकने वाले मोतियों और हीरे जवाहरातों के बीच में तेज चमकने वाले काँच या नकली मोतियों का काम ही करेंगे । कुछ-कुछ यही कठिनाई प्रेमचन्द आदि सुधी कलाकारों के साथ में भी है । यद्यपि उन्होंने इसमें एक मध्यम मार्ग का प्रतिपादन स्वतः कर लिया है । वे यद्यपि अपने ग्रामीण पात्रों से सर्वथा ग्रामीण या लौकिक भाषा प्रयोग नहीं करवाते, किन्तु उनकी भाषा को अधिक से अधिक सरल और कम से कम 'साहित्यिक' रखने का प्रयत्न करते हैं और उसका साधारण गेट-अप ऐसा रखते हैं कि वह उन परिस्थितियों में अधिक अस्वाभाविक न लगें । अधिक प्रचलित मुहाविरें उन्हें इस काम में बहुत सहायता पहुँचाते हैं ।

दूसरी व्यावहारिक कठिनाई पात्रों के शैक्षणिक स्तर के साथ उनकी बोली की सगति की है । यह प्रकट है कि लेखक अपने ही ढङ्ग से पात्रों के कथोपकथन का निर्माण करता है और ऐसा करने में उन कथोपकथनों में पात्रों की अपेक्षा लेखक का शैक्षणिक व्यक्तित्व (चरित्र सम्बन्धी व्यक्तित्व सर्वदा नहीं) ध्वनित होता रहता है । यदि दोनों में—अर्थात् शैक्षणिक स्तर में और प्रयुक्त की गई भाषा-शैली में कोई व्यापक अन्तर हुआ तब तो इसे कहानी का दोष ही मानना चाहिये किन्तु थोड़ा बहुत अन्तर चल सकता है और सही बात तो यह है कि थोड़े-बहुत अन्तर की जाँच होना भी कठिन है । यदि लेखक को सामान्य बोल-चाल में चक्करदार वाक्य पसन्द है तो वह पात्रों से भी ऐसे ही वाक्य कहलवायेगा, और यदि उसे सीधे वाक्य पसन्द हैं तो उनसे भी सीधे ही । यही हाल कठिन और सस्कुन गर्भित शब्दों का है । ऐसे शब्दों के प्रयोग के लिए ललकते रहने वाले चण्डीप्रसाद हृदयेश जैसे कहानी लेखक अपने कथोपकथनों में कोई अन्य (हलके शब्दों का प्रयोग करना हलका ही समझते हैं) यद्यपि वह सर्वदा नहीं होता और सर्वदा श्रेयस्कर भी नहीं । हाँ, अक्सर अपनी जान बचाने के लिए ऐसे लेखक अपने पात्रों को भी गुरुगम्भीर अध्ययन या भावुकता (!) के साँचे में ही ढना हुआ उपस्थित करते हैं, जैसे अज्ञेयजी ने अपने नायक शेखर को आरम्भ ही से अँग्रेजी की शिक्षा दिलवाई है । तभी बनारसीदासजी चतुर्वेदी

का एक इन्टरव्यू में उनके यह प्रश्न करने पर कि गेलर का विदेशी वातावरण में सोचना क्या अस्वाभाविक नहीं है अज्ञेयजी ने इसी कारण को उपस्थित करके नकारात्मक उत्तर दिया है ।

**भाषा शैली की सूक्ष्मता—**कथोपकथन की भाषा शैली के इस पहलू के अतिरिक्त इसी ग्रंथ की भाषा शैली और शेष कहानी की भाषा शैली से चरित्र चित्रण का एक अत्यन्त सूक्ष्म सम्बन्ध है । कभी कभी जहाँ पात्र के किसी गुण या अवगुण आदि को अत्यन्त स्पष्ट नहीं कह करके साकेतिक रूप से ही कहना होता है वहाँ भाषा शैली के साथ लेखक को विशेष समझौता करना पड़ता है । न तो वह कहीं इतना अधिक मुखर हो उठे कि सारा भण्डाफोड कर दे और न इतनी सूक्ष्म कि कुछ समझ में ही न आवे । उपन्यास में तो ऐसे प्रसंग कम आते हैं क्योंकि वहाँ पात्रों के विषय चरित्र चित्रण की गुंजायश है किन्तु कहानी में ऐसे अवसर अनेक बार आते हैं । कभी कभी सारी कहानी में एक दो शब्द ही ऐसे होते हैं जो पात्र विशेष के साथ रहस्य को अपने में संचित करके रखते हैं । कहानी में इन्हीं शब्दों का महत्व है । सूक्ष्म चरित्र-चित्रण वाली कहानियों में अक्सर ऐसा होता है । ऐसी कहानियों की उपमा आदर्श-नव वधू से ही दी जा सकती है, जहाँ लेखक को पात्र की सारी विशेषताएँ या अमुक विशेषताएँ काफी स्पष्ट करनी होनी हैं वहाँ तो भाषा शैली की स्पष्ट निर्देश नीयता आवश्यक है ही ।

**कथोपकथन और चरित्र-चित्रण का तीसरा सम्बन्ध—**भाषा शैली की चर्चा करते हुए ऊपर कथोपकथन और चरित्रचित्रण के द्विधा सम्बन्ध का उल्लेख अनायास ही हो गया है । कथोपकथन से चरित्रचित्रण का तीसरा महत्वपूर्ण सम्बन्ध यह है कि कथानक की भाँति कथोपकथन भी पात्रों की चरित्रिक विशेषताओं का उद्घाटन करने का एक प्रभावशाली साधन है । प्रभावशाली इसलिए कि एक पात्र के द्वारा दूसरे पात्र को कही गई बात में जब उन दोनों में से किसी का या अन्य किसी पात्र के चरित्र का अनावरण प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष किसी रीति से होता है, वह स्वयं लेखक द्वारा अलग रूप से चरित्र चित्रण की अपेक्षा अधिक कारगर होता है क्योंकि श्रोता या पाठक को इस बात का करीब करीब निश्चय होता है कि वक्ता जो कुछ कहता है उसमें लेखक के अतिरिक्त वक्ता का विश्वास भी जुड़ा है । चरित्र-चित्रण की यह रीति (जिसमें कुछ महत्वपूर्ण अपवाद भी हैं) जैसे धोखे से की हुई बातचीत, मिथ्या निन्दा या स्तुति आदि अपने आप में भी पर्याप्त सिद्ध है, क्योंकि यह वक्ता श्रोता और अन्य

पुरुष या पुरुष गण के चरित्रों पर एक साथ प्रकाश डालती है। इस प्रसंग पर आगे उचित विचार किया जायगा।

**वातावरण और चरित्राकन**—चरित्र चित्रण और वातावरण के सम्बन्ध की चर्चा करते समय चरित्र चित्रण और कथानक के सम्बन्ध को ध्यान में रखना चाहिए, क्योंकि अधिकजतः वातावरण कथानक से ही बना है।

**वातावरण क्या है**—पठ्ययन की सुविधा के लिए यहाँ हमें वातावरण को देश, काल और जातिगत विशेषताओं की त्रिवेणी में विभाजित कर लेना चाहिए। कहानी में जिस स्थान अर्थात् महाद्वीप, प्रायद्वीप, द्वीप, प्रान्त, शहर, गाँव, मुहल्ले अथवा स्थान विशेष को कथानक का आधार बनाया जाता है अर्थात् कहानी की घटना जहाँ घटित होनी है उसे 'देश' कहते हैं। दिन अथवा रात [ जिसमें साँझ और भोर भी सम्मिलित है—हिरण्यकश्यप और प्रह्लाद की कहानी में साँझ का काफी महत्व है। एव० एच० मुनरो की अन्यत्र उल्लिखित एक कहानी का शीर्षक ही 'साँझ' है और वह प्रेमियों की इस प्रतीक्षा केना में ( जहाँ स्त्री पुरुषों के बज्जय गाय भैंसों की प्रतीक्षा अधिक की जाती है ! ) बिना विशेष ध्यान में आए चढ़ते फिरते जो गलतियाँ साधारण मनुष्यों द्वारा ही ( प्रेमियों द्वारा नहीं ) हो जाती है इस पर अच्छी खासी चुटकी है ]; सितम्बर अथवा ज्येष्ठ, रविवार अथवा बुध्मा, २० तारीख या पंचमो, यानी काल की जिस इकाई में कहानी घटित हुई है उसे 'काल' कहते हैं और कहानी में पात्रों की व्यक्तिगत अथवा जातीय विशेषताओं के एक समीकृत प्रभाव को 'जाति' के अन्तर्गत स्वीकार किया जाता है। ये तीनों, अर्थात् देश, काल और जाति की एक 'आधेपात्मक सहायुग्ति' पाठक को कहानी पढ़ते समय होती है, इसी का नाम वातावरण है।

**कालगत समन्वय**—स्पष्ट है कि इन तीनों का चरित्र चित्रण पर काफी प्रभाव पड़ता है और जो लेखक इन दोनों तत्त्वों के उचित समन्वय का ध्यान नहीं रखते वे आलोचकों के भ्रू-कुञ्ज के भाजन होते हैं। प्रत्यक्ष पात्र की वेश-भूषा, बोलचाल ( ऊपर कहे गए अपवाद के साथ ) और साधारण विन्यास, उनके निवास-स्थान के अनुकूल ही होना चाहिए इसी प्रकार कड़कड़ाती सर्दियों के मौसम में कहानी के किसी पात्र का कमरे में बिजली का पंखा खोलकर बैठ जाना उसका पागलपन ही है। कहानी में ऐसी कोई भी बात नहीं होनी चाहिए जिसको पढ़कर यह आश्चर्य सत्य सिद्ध होजाय कि कहीं यह बात कहानी में निर्दिष्ट या सूचित समय के प्रतिक्लृप्त है। औरङ्गजेब के कमरे में बिजली का

खटका लगते ही प्रकाश हो जाना एक इसी प्रकार की हास्यास्पद बात है। विशेष कठिनाई प्रायः उन ऐतिहासिक कहानियों में आती है जिनका वातावरण संक्रान्ति काल का होता है, जहाँ परिस्थितियाँ और तथ्य एक विशेष सूक्ष्मता के साथ परिवर्तित होते हैं जो नक्ष्य नहीं होती। किन्तु जो लेखक महाशय अपने पात्रों को तेज वर्षा के समय भी खुली सड़क पर हाथ में बन्द छाता लिए चल-धाते हैं वे दार्शनिक नहीं तो और क्या है ?

**जातिगत विशेषताएँ—**कहानी के पात्र 'जाति' गत विशेषताओं से मुक्त भी नहीं हो सकते। यह बात ऊपर से असत्य मालूम पड़ती है क्योंकि यह व्यक्तिगत स्वतन्त्रताओं का युग है और मनुष्य जहाँ सस्कारी में स्वतन्त्र हुआ है वहाँ स्वभावों में भी। किन्तु जातिगत विशेषताओं का इस स्वातन्त्र्य भावना से कोई विरोध नहीं है। यह लक्षण केवल यही सूचित करता है कि पात्र प्रकट रूप में जिस वर्ग का एक पुर्जा है उस वर्ग से कोई सर्वथा भिन्न व्यक्तित्व उस पात्र का नहीं हो सकता। हाँ यह बात और है कि पात्र हो तो सर्वहारा वर्ग का और भेदिया बनकर एरिस्टोक्रेट लोगो में जा कर उन्हीं का सा आचरण करे, या फिर, अपने वर्ग की अनेक महत्त्वपूर्ण विशेषताओं से मुक्त हो, जैसे कोई राज-पूत वर्ग का होकर भी माँस मदिरा आदि से परहेज करे। संक्षेप में यह कि जब तक किसी प्रकट या अप्रकट क्रान्ति या दिशान्तर का सूत्रपात्र, अभिसूचन या दिग्घोष नहीं कर दिया जाता तब तक मध्यवर्ग के पात्रों को मध्यम वर्ग जैसा और अपर मध्यम वर्ग के लोगो को अपर मध्यम वर्ग जैसा व्यवहार करना चाहिए। और बेचारे पात्र क्या करें ? वे तो लेखको के हाथ की कठपुतली होते हैं। इसीलिए पात्रों की ओर से मैं यह अपील लेखको से करता हूँ कि वे अपने पात्रों को अनावश्यक रूप से या अपनी अज्ञानता वश हास्यास्पद स्थिति में न डालें, नहीं तो स्वयं उन्हें घूँह की खानी पड़ेगी।

**पात्र और वातावरण :** प्रतिलीन सम्बन्ध—पात्र की वातावरण को किसी हद तक प्रभावित करते हैं। जैसे लेखक की ओर से यह संकेत मिलते हैं कि उसकी कहानी का नायक यवन विजेता अलक्षेन्द्र का प्रतिद्वन्द्वी पुरु है, पाठक के मन में कल्पना के द्वारा सहसा एक सम्पूर्ण चित्र अपनी समझ के अनुसार पुरु के समय के भारत का उत्तर आता है और इस प्रकार उसे अनेक अनावश्यक विवरणों को पढ़ने से, या लेखक को ऐसे विवरणों के लेखन से मुक्ति मिल जाती है। किसी वकील की कहानी में उसका स्टडी रूम अर्थात् अध्ययन कक्ष स्वयः बाहर निकल आता है, वरन् कहानी का सम्पूर्ण तत्त्व वकील साहब और उनकी असन्तुष्ट धर्मपत्नी के बीच की चक्कचक्क में न विनिमोग होता हो। दूसरी

और जहाँ लेखक का यह कर्तव्य है कि वह अपने पात्रों का चित्रण कहानी के अनुसार करे वहाँ उसका यह भी कर्तव्य है कि अपनी कहानी के वातावरण का चित्रण अपने पात्रों के अनुसार करे। वातावरण की 'जाति' गत विशेषताओं का हमसे सीधा सम्बन्ध है। इस पर अधिक चर्चा करने की आवश्यकता नहीं है।

कहानी का प्रभाव और पात्र—बनाया जा चुका है कि चरित्र या पात्र कहानी के प्रभाव को आकलित करने में बहुत सहायक होते हैं। यदि थोड़ी देर के लिए कथानक को पात्रों से भिन्न न मानें तो पात्र ही कहानी के प्रभाव के सूत्रधार कहे जा सकते हैं। अन्यथा भी, पात्र कहानी का वह सजीव सोपान है जिसकी सहायता से कहानी अपने प्रभाव पर पहुँचती है। यहाँ यह ध्यान रखना चाहिए कि यह 'प्रभाव' कहानी के सर्वव्याप्त वातावरण से सर्वथा भिन्न है। यह वह तत्त्व है जो कहानी के समाप्त होने के बाद में प्रस्फुटित होता है। और यदि लेखक का असावधाना संया अन्य किमा जरिए से इसका उद्घाटन कहानी समाप्ति से पहले हो जाय तो लेखक का सारा श्रम कहल ही समझिए। यह प्रभाव, जैसा कि अनेक अश्वेजी उमीशको ने कहा है, घटना या कथानक सम्बन्धी हो सकता है, पात्र सम्बन्धी हो सकता है, एक विशेष स्थिति या वातावरण सम्बन्धी हो सकता है या एक विशेष भाव, सिद्धान्त अथवा तथ्य सम्बन्धी हो सकता है। खलाल जिब्रान की लघु कथानिका 'लोमड़ी' तथा प्रसादजी की पुरस्कार में यह कथानक सम्बन्धी, मुनरो की 'डस्क' (मॉक) वीरक कहानी में यह गौणतः पात्र सम्बन्धी और मुख्यतः एक विशेष स्थिति सम्बन्धी है, और प्रेमचन्द की 'नशा' शार्पक कहानी में यह सिद्धान्त सम्बन्धी है। इनमें से जो कहानियाँ स्वयं पात्र सम्बन्धी प्रभाव को लिए हुए होती हैं उनमें तो पात्र की विशेषता लक्ष्य है ही, शेष कहानियों में भी कहानी के 'प्रभाव' को सम्पूर्ण रूप में बनाने में पात्र की बोलचाल, गतिविधि आदि का कभी-कभी सीधा और कभी-कभी अप्रत्यक्ष रूप से योगदान रहता है। प्रेमचन्द की 'नशा' में जब नायक के मित्र को जमोदारी का नशा उतरता जाता है उस परिवर्तन बेला में उसके नायक द्वारा नाक में सिकोड़ कर उसे 'इडियट' (बुद्धु) कहना सम्पूर्ण कहानी के प्रभाव को अपने अन्दर सञ्चित किए हुए है। प्रसादजी के 'पुरस्कार' की अनिष्ट नायिका मधूलिका के प्रेमी अरुण को जब प्राणदण्ड होता है तब मधूलिका का एक गौरव का शालीनता में, बिना किसी हिचकिचाहट के अपने आप को भी प्राणदण्ड के लिए प्रस्तुत करना प्रभाव की आवृद्धि नहीं करता है तो और क्या है ? इसी प्रकार पात्र के अन्दर कोई ऐसा विशेषता नहीं बताई जानी चाहिए जिससे उस प्रभाव के विक्षेप में बाधा पड़च और न प्रभाव की दिशा ऐसी होनी



चाहिए जिससे या तो प्रस्तुत प्रभाव या चरित्र-चित्रण में अविश्वास होने लगे । इस प्रसङ्ग को किञ्चित् विस्तार से देखना चाहिए किन्तु अवकाश के अभाव में ऐसा करना सम्भव नहीं है ।

### चरित्र-चित्रण के साधन

(१) इतिवृत्त—कहानी में चरित्र-चित्रण के अनेक साधन हैं । सबसे स्पष्ट और सरल साधन वह है जिसके अनुसार लेखक सीधे रूप में पात्र की विशेषताओं का एक इतिवृत्त (narrator) की भाँति वर्णन करता है । यह वर्णन कहानी में अनेक स्थलों में विभाजित किया हुआ हो सकता है और केवल एक स्थल पर ही एकत्रित किया हुआ भी । यह विशेषता अन्य प्रणालियों पर भी लागू होती है । ऊपर प्रसादजी की 'गुण्डा' नामक कहानी का प्रारम्भिक स्थान इसका अच्छा उदाहरण है । इसे इतिवृत्तात्मक प्रणाली कह सकते हैं ।

(२) वार्त्तालाप—चरित्र-चित्रण की दूसरी प्रणाली कथोपकथन है, जहाँ एक पात्र दूसरे पात्र से बात-चीत करता है । इसके दो भेद हैं—(१) या तो वक्ता पात्र स्वयं अपने विषय में कुछ स्पष्ट रूप से कहता है या श्रोता के विषय में कहता है; और (२) जहाँ कोई किसी से स्पष्ट नहीं कहता बल्कि उनकी आपस की बात-चीत से किसी पात्र या पात्रों के चरित्र का अनुमान लगाया जा सकता है । इन दोनों ही भेदों की एक बड़ी बाधा ( जो कहानी में बहुत कम लक्ष्य होती है ) यह है कि यह आवश्यक नहीं कि एक पात्र दूसरे पात्र से बात-चीत करते समय पूर्ण सत्यनिष्ठ याने (Sincere) ही हो ( यह अनजान में ही हो सकता है ) और दूसरा यह कि पात्रों की बात-चीत से पाठक जो अनुमान लगाता है गलत भी हो सकता है । इस प्रणाली को चरित्र-चित्रण सम्बन्धी कथोपकथन प्रणाली कहते हैं ।

(३) कथावस्तु—चरित्र-चित्रण का तीसरा साधन कथानक है । कहा जा चुका है कि कथानक का अवकाश भाग पात्रों की गतिविधि से बनता है । किन्तु पात्रों की सभी कार्यवाहियों से उनके चरित्र का उद्घाटन नहीं होता, यद्यपि यह सही है कि कहानी की संक्षिप्त चरित्र-चित्रण में ऐसी कार्यवाहियों की कम ही गुञ्जायश है जिनसे किसी न किसी रूप में किन्हीं सम्बन्धित पात्रों का चरित्र उद्घाटन नहीं होता हो । जो भी हो, कथानक चरित्र-चित्रण का एक महत्वपूर्ण साधन है । इसका महत्व प्राचीन काल की कथानक प्रधान कहानियों में उतना ही है जितना आधुनिक काल की मनोविश्लेषणात्मक कहानियों में जहाँ चरित्र चित्रण की इतिवृत्तात्मक या कथोपकथन प्रणाली अविकाशित; कालाक्रमान्त ( Obsolete ) हो गई है ।

पात्रों का उपचेतन या अचेतन व्यक्तित्व—चरित्र-चित्रण के लिए साधारणतया इन्हीं तीन माध्यमों का अलग-अलग या सम्मिलित प्रयोग होता है। किन्तु इनके अतिरिक्त एक और माध्यम है जो चरित्र-चित्रण का एक अशोकाकृत अधुनातन और अधिक भावशाली साधन है। कभी-कभी पात्र ऐसे काम करता है, अथवा ऐसा व्यवहार प्रदर्शित करता है जिससे उसके प्रकट चरित्र की सङ्गति पूरी तौर पर नहीं बैठती या उसके व्यवहार में एक अव्यक्त 'अकुलाहट' दिखाई देती हो जैसे वह कुछ कहना या करना चाहता हो परन्तु किन्हीं कारणों से ऐसा कह या कर भी नहीं पा रहा हो, या कोई बात जान बूझ कर छिपाना चाहता हो। उस समय लेखक हमें उसके अन्तर्मन (sub-conscious) की एक झँकी देना चाहता है, किन्तु साफ साफ कहने में न केवल कहानी का सस्पेंस समाप्त होता है अपितु कला के मर्म पर भी आघात पहुँचता है। इसलिए वह कुछ ऐसे साकेतिक शब्दों का प्रयोग करता है जिससे उसका उद्देश्य—साकेतिक रूप में पात्र के उपचेतन पर प्रकाश डालना—पूरा हो जाय। उपचेतन की यह अभिव्यक्ति जितनी सूक्ष्म हो उतनी ही अच्छी है। फर्स्ट क्लास के कम्पार्ट मेण्ट में एक नवयुवक वकील और एक नवयौवना प्रज्ञात राणी ( जो बाद में चलकर वेदया निकलती है ) यात्रा कर रहे हैं। वकील माहब को मन ही मन इस बात की बड़ी इच्छा है कि वे किसी न किसी रूप में इस प्रज्ञात कुलशीला से बातें करें ( यह बात कहानी में साफ नहीं आई है ) किन्तु बात करने का कोई अवसर नहीं आता है। वकील माहब जेब से निकाल कर सिगरेट पीते हैं इस आशा में कि रमणी इस पर आपत्ति लरेगी किन्तु रमणी आपत्ति बिल्कुल नहीं करती है। तभी, कहानीकार ने लिखा है उसका सिगरेट पीना बिल्कुल व्यर्थ होगया। यह निराशा ( frustration ) की भावना नायक के सम्पूर्ण व्यक्तित्व को उद्धाटन कर देती है।

पुलेरीजी की आवश्यकता से अधिक बिख्यात कहानी 'उसने कहा था' में नायक लहनामिह को किशोरावस्था में जब कई दिनों की लगानार पूछनाछ के बाद एक दिन यह ज्ञात होना है कि उसकी किशोरी की कुचमाई होगई उस समय अनायास ही वह ऐसा व्यवहार प्रदर्शित करता है जैसा कोई अत्यधिक खुशी के समय में करता है; भागा भागा किसी का दही का भादला फोड़ देता है, किसी कुत्ते से टकरा जाता है और किसी का खोमचा गिरा देता है, किन्तु यह सारा व्यवहार उसे मन ही मन जो भारी दुःख होता है उसकी प्रतिक्रिया का कारण है, और हिन्दी में उपचेतन की साकेतिक अभिव्यक्ति के उज्ज्वलतम उदाहरणों

में से हैं। चरित्र-चित्रण की इस प्रणाली को साकेतिक प्रणाली कह सकते हैं।

यहाँ इन चारों प्रणालियों की विशेषताओं पर संक्षेप में विचार करना आवश्यक है। इतिवृत्तात्मक प्रणाली के दो मुख्य भेदों का संकेत ऊपर कर दिया गया है अर्थात् बाह्य वर्णन एवं स्वभाव विज्ञापन।

चरित्राङ्कन की इतिवृत्तात्मक प्रणाली की विशेषताएँ—यह प्रणाली कथा साहित्य की सबसे अधिक प्राचीन और जानी हुई प्रणाली है। संस्कृत काल की आख्यायिकाओं और प्रारम्भिक हिन्दी कहानियों में इसका प्रयोग घड़ले से होता था। इस सम्बन्ध में प्रथम उल्लेख में कहानी के लक्षणों के प्रकरण में उद्धृत महाकवि दण्डी की प्रसिद्ध आख्यायिका 'दशकुमार चरितम्' में राजकुमार का ज्ञानदीक्षा का परिचय उल्लेखनीय है। सच तो यह है कि इसके बिना चरित्र-चित्रण अधूरा माना जाता था। जब तक पाठक को कहानी के नायक नरेश अथवा राजकुमार की समस्त दृष्टि, उसके स्वभाव संस्कार, आचार विचार, ज्ञान और विभिन्न विषयों का परिचय नहीं होगा तब तक पाठक उसे कैसे समझ सकता है? यहाँ तक कि लेखक के अनजान में पात्र विशेष का चरित्र-चित्रण अन्य किसी माध्यम से (अर्थात् कथोपकथन अथवा कथानक से) भले ही ध्वनित हो जाय, जहाँ तक उसकी स्वयं की अभ्यास प्रक्रिया का सम्बन्ध है (अर्थात् जहाँ तक वह जान बूझ कर अपने ओर से कुछ कहना चाहता है) वहाँ वह केवल इतिवृत्तात्मक प्रणाली का ही आश्रय लेगा। सीमा-व्यवस्था या दुर्भाग्यवशात् यदि हमारे सजग लेखक को यह ज्ञात भी हो गया कि उसकी कहानी के कथोपकथन या कथानक से (इतिवृत्तात्मक के अतिरिक्त अन्य किसी प्रणाली का तो यहाँ प्रश्न ही नहीं उठता) उनके अपने 188102 के अतिरिक्त चरित्र-चित्रण भी हुआ जा रहा है तो वह बड़ी व्यग्रतापूर्वक या तो उसी के बीच में या उसे समाप्त करके इतिवृत्तात्मक प्रणाली द्वारा चरित्राङ्कन में व्यस्त हो जायगा।

इतिवृत्तात्मक प्रणाली के प्रति यह व्यामोह बहुत दूर तक चला आया और आज से २०-२५ वर्ष पूर्व तक के हिन्दों के कथा साहित्य में इसका भरपूर प्रयोग देखने को मिलेगा। उपन्यासों में तो इसकी खपत अभी तक चली आती है, यद्यपि वहाँ यह अनेक बार अनिवार्य भी हो जाता है। किन्तु जहाँ तक कहानी का सम्बन्ध है, इसे आजकल उपरोक्त तीनों प्रणालियों के विरोध में सीधे सौतिया ढाह हो गया है। यह स्वाभाविक भी है क्योंकि शेष प्रणालियाँ आधुनिक आधुनिक हैं और सूक्ष्म अभिव्यक्ति की मलमल को ओढ़े-ओढ़े कहानी के

साथ-साथ साहित्य के राजमार्ग में गौरव के साथ चताने के आदर्शों का पृथक् निर्वाह करती हैं ।

आजकल की नई लौली की कहानियों में इस प्रणाली का उपयोग एक आदर्श के रूप में किया ही नहीं जाता, प्रत्युत, निर्देश यह है कि इसका जहाँ तक हो सके बहिष्कार ही किया जाय । इसका कारण मोटे रूप में स्वयं कहानी का आदर्श ही है अर्थात् लघुतम स्थान और समय में अधिकतम वस्तु अथवा भाव सूचन करना, और व्यास रूप में यह है कि कहानी में सूक्ष्म प्रतीको, रूपको, प्रथवा सकेतो का बोधबाला होने लगा है, जिसके अनुसार सिद्धांततः लेखक पाठक के सामने नहीं आना चाहता, प्रत्युत अपनी ही कला से अपना व्यक्तित्व प्रतिफलित करना चाहता है । उसकी यह मान्यता है कि यदि स्वयं उसकी कला अभीष्ट भाव अथवा मतव्य की सूचना न दे सके तो वह प्रत्येक स्थल पर उसकी सहायता करने न आ ही सकता है और न उसे आना ही चाहिए । क्योंकि ऐसा करने से कला की दुर्बलता प्रतीत होती है । अतः जहाँ तक पात्रों की जीवन व्याख्या का प्रश्न है, उनके कार्यकलाप, अथवा उनकी बात-चीत से यह व्याख्या समुचित रूप से हो सकती है—या होनी चाहिए, वहाँ कहानी की सम्पूर्ण प्रभाव क्षमता में कसर है । इस दृष्टिकोण के अनुसार आजकल चरित्र चित्रण की इतिवृत्तात्मक प्रणाली का उपयोग कम से कम अंश में होता है ।

परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि चरित्र चित्रण की इतिवृत्तात्मक प्रणाली आजकल की कहानियों में उपयोग शून्य हो गई है । ठीक इसके विपरीत, यह प्रणाली सती साध्वी की भाँति तब काम आती है जब वेप प्रणालियाँ रूपी उपपन्नियाँ काम की नहीं रहती । टेकनीक की दृष्टि से इसके बहुल प्रयोग को भले ही दोष पूर्ण माना जाय, परन्तु यह वह ब्रह्मास्त्र है जो पाठक के मन में अतर्कित रूप से बैठे बगैर नहीं रह सकता । यहाँ आकर उसे न किसी प्रकार के शङ्का समाधान की आवश्यकता रहती है ( जहाँ तक कि प्रस्तुत विवरण का प्रश्न है ) और न किसी प्रकार की भ्रान्ति को अवकाश । जैसे लेखक अपने पात्र के सभी अभीष्ट विवरणों को आपके समक्ष खोलकर रख देता है । इसका असर यह होता है कि यदि अभूत चरित्र घृणा का पात्र है तो पाठक तत्काल उसके प्रति घृणा करने लगेगा और यदि पात्र आदर्शों का पुतला हुआ तो उसके प्रति अविलम्ब श्रद्धाबन्त हो जायगा । दोनों ही या अन्य किसी अवस्था में पात्र का चरित्र चित्रण अस्वाभाविकता के दोष से दूषित नहीं होना चाहिए । यह दोष स्वयं पात्रगत ( जैसे प्रौरङ्गजेव को संगीत प्रेमी बताना ), कालगत अथवा स्थानगत हो सकता है ।

साथ ही साथ यह स्पष्ट है कि जिस प्रकार नीची श्रेणी की जाति में उत्पन्न मनुष्य का ऊँची श्रेणी के लोगों द्वारा यदि सत्कार हो सकता है तो तभी हो सकता है जब उसमें शायारण गुण अथवा प्रतिभा हो, उसी प्रकार अन्यथा अनाहत इतिवृत्तात्मक प्रणाली को कहानी में तभी स्वीकृति मिल सकती है जब उसमें स्वयं चित्रण की एक अद्भुत प्रतिभा हो। इस प्रणाली का चरित्र चित्रण, असाधारण, अप्रत्याशित तथा भाषिक होना चाहिये। यदि उसे वास्तव में उसके नाम के अनुसार 'इतिवृत्तात्मक' अर्थात् गुष्क नता दिया गया तो उसकी कद्र समाप्त हो जायगी। इसके विपरीत साधारण बात को भी एक विचित्र अथवा रोचक ढङ्ग से कहने में उसे लोकप्रियता अर्जित होगी। इस सम्बन्ध में किन्हीं सिद्धान्तों का प्रतिपादन तो शायद सम्भव नहीं है किन्तु इतना ही कहा जा सकता है कि जो कुछ भी कहा जाय उसमें एक निकटता की अनुमति होनी चाहिए मानो लेखक उसका वर्णन करते समय अपने आपको भूल गया हो। यही इस प्रणाली का गेष प्रणालियों में एक 'दार्शनिक' रूपान्तर होगा।

आकृति चित्रण अथवा रूप वर्णन का मन्तव्य यह है कि उसको देखने ही पाठक के मन में पात्र का रूप तबत उत्तर आये। अतः इस प्रणाली के प्रयोग के समय लेखक को यह आदर्श हमेशा अपने सामने रखना चाहिए। बाह्य (आकृति) चित्रण के उदाहरण के रूप में प्रसादजी की गुण्डा कहानी से आवश्यक उद्धरण दिया जा चुका है। अन्तर्दर्शन के दो सफल उदाहरण देकर इस प्रसङ्ग को समाप्त किया जाता है।

"नये मुहल्ले में आये हम लोगों को आधः एक महीना हो गया था। पतिदेव मिलनसार प्रकृति के प्रादमी थे, इसलिए कुछ ही दिनों के भीतर उन्होंने पड़ोस के प्रायः सभी प्रतिष्ठित सज्जनों के साथ मित्रता स्थापित करली थी। पर मेरा स्वभाव अत्यन्त सज्जोचशील होने के कारण मैं अभी तक बहुत कम स्त्रियों से हेलमेल बढा पाई थी। किन्तु मैंने इस बात पर गौर किया है कि मेरी प्रकृति की इस सज्जोचशीलता के कारण ही स्त्रियाँ (पुरुषों के सम्बन्ध में मैं विश्रित रूप से कुछ नहीं कह सकती) मेरे प्रति आकृष्ट होती हैं और मेरी विशेष इच्छा न होने पर भी मेरे साथ बनिष्टना बहाने के लिए उत्सुक रहती हैं।"

'अपलीक' इलायदुर जोशी

यह उदाहरण यद्यपि प्रकट रूप में स्वयं लेखक की ओर से कहे गये चरित्र-चित्रण का उदाहरण नहीं है, फिर भी इसे अपनी विशेष टेक्नीक की दृष्टि से इसी कोटि के अन्तर्गत गिनना चाहिए। आत्मकथा के रूप में कही गई सभी कहानियों के नायक या नायिका यदि इसी प्रकार कुछ 'स्वगत भाषण' करें

छो इसे इतिवृत्तात्मक प्रणाली के अतिरिक्त और कुछ नहीं कहा जा सकता यद्यपि दोनों के सूक्ष्म अन्तर को सैली वाले प्रकरण में स्पष्ट कर दिया गया है।

विशुद्ध इतिवृत्तात्मक प्रणाली का एक उदाहरण :—

“वह महीनो से घर से बाहर नहीं निकला था। उसे किसी से मिलना, हँसना, बोलना कुछ भी परानन्द न था। पड़ोस के लोग उसके रहस्यपूर्ण जीवन की बातें समझने में असमर्थ थे। उन्हें अनेक चेष्टाओं के बाद भी यह पता नहीं लगा कि वह फीन है ? कहाँ से आया है ? और क्या करता है ?”

—‘कल्पनाओं का राजा’—विनोदशङ्कर व्यास

प्रसादजी की ‘देवरथ’ कहानी के प्रारम्भिक अनुच्छेद में सुजाता का संक्षिप्त मनोविश्लेषण इस प्रणाली का एक उत्कृष्ट उदाहरण है।

कथोपकथन प्रणाली—चित्राङ्गन की कथोपकथन पद्धति एक बड़ी असाधारण (unusual) पद्धति है, विशेषतः तब जब कि उसके द्वारा अनावृत्त चरित्र-चित्रण की सत्यता पर सर्वदा विश्वास नहीं किया जा सकता। इसके अतिरिक्त कथोपकथन में पात्र जो कुछ कहते हैं उसका अधिकांश प्रायः कथानक या अन्य किसी तत्त्व के उद्घाटन में नियोजित होता है, चरित्र-चित्रण के लिए उसमें बहुत कम अवकाश रहता है।

तीसरी बात यह कि कहानी जैसी कला के कथोपकथन द्वारा प्रकट रूप में चरित्र-चित्रण की प्रणाली भी करीब-करीब उतनी ही त्याज्य समझी जाने लगी है जितनी इतिवृत्तात्मक प्रणाली, जिसका अर्थ यह है कि पात्र जो कुछ भी कहते हैं उससे पात्रों के स्वभाव आदि को जानने का काम सकेत सूत्रवा अनुमान ही से हो सकता है। चौथी बात यह कि ‘क’ नामक पात्र की बातचीत से अधिकांशतः स्वयं ‘क’ के ही चरित्र का अनावरण हो सकता है, ‘ख’, ‘ग’ आदि अन्य पात्रों का उतना नहीं जब तक कि स्वयं ‘क’ पाठको को विश्वास-पात्र मान कर ऐसा नहीं करे। और पाँचवीं बात यह कि अक्सर लेखक बात-चीत के साथ उनकी भूमिका के रूप में हावभाव आदि का वर्णन कर देता है जिससे केवल कथोपकथन का इस पद्धति के रूप में प्रत्यधिक महत्व नहीं रहता। इन सब कठिनाइयों के होते हुए भी कथोपकथन प्रणाली चरित्र-चित्रण में अपना सतत (Steady) योगदान करती जा रही है।

उदाहरण—सुलोचना ने तस्वीर उठा कर देखी, वह उसी के पतिदेव की थी। क्रोध के मारे उसके नथुने फड़क उठे, आँखों से चिनगारियाँ निकलने लगी, उसका समूचा शरीर कांपने लगा। दाँत पीस कर फिर एक लात जमाती ३५

हुई वह बोली—बताओ, तुम्हें यह तस्वीर कहाँ मिली ?

दुखिया ने रोते हुए हाथ जोड़ कर जवाब दिया—“बाबूजी के कमरे में इस तरह की कई तस्वीरें थी। वही मेरे चपचाप हमें उठा लाई हैं।”

‘भूँठ बोलोगी तो यहाँ से जीती न जाने दूँगी।’ उस पर और भी एक लात जमा कर सुनोचना ने कहा—“डायन ! यह बन्धो नहीं कहती कि बाबूजी ने अपने आप भेंट की है।”

“नहीं मरकार !” दुखिया बड़ी दीनता से रोती हुई बोली—“उन्होंने नहीं दी। मैं ही उसे चुरा कर अपने कमरे में ले आई हूँ। उन्हें तो मालूम भी नहीं है।”

—‘दुखिया’ (जनार्दनप्रसाद झा ‘द्विज’)

जहाँ लेखक कथोपकथन के अतिरिक्त अपनी श्रौर से कुछ सनेत सूचक विवरण नहीं देता, वहाँ भी केवल वार्तालाप की गतिविधि से सम्बन्धित वक्ता आदि के चरित्रों का निष्कलन हो सकता है।

कथावस्तु के द्वारा चरित्रांकन—चरित्र-चित्रण की कथानक प्रणाली, जैसा कहा जा चुका है, बहुत अधिक महत्त्वपूर्ण है। प्रकट रूप में इसी का प्रचार अधिक है और अत्यन्त प्रचुरतातन युग की प्रवृत्तियों को यदि दृष्टि से अगोचर रक्खा जाय तो यह चरित्र-चित्रण की पूरे अंशों में पादशप्रणाली है। इस सम्बन्ध में कथानक की ऊपर दी गई परिभाषा को बराबर ध्यान में रखना चाहिए, नहीं तो चरित्र-चित्रण में यह कैसे सहायक होता है इसका पूरा-पूरा दिग्दर्शन नहीं हो पायगा। यहाँ केवल इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि पात्रों के उन मुख्य अथवा गौण कार्यकलापों के अतिरिक्त, जो कथानक के गठन में सहायक होते हैं, पात्रों के वे हाव-भाव भी कथानक में सम्मिलित हैं जो पात्र बातचीत के समय अथवा अन्यथा प्रकट करते हैं। इन समस्त हावभावों से पात्र विशेष के चरित्र को समझने में बड़ी सहायता मिलती है।

आज का कथायुग मनोविश्लेषण का युग है। लेखक के सामने जहाँ यह दुर्निवार कर्तव्य है कि वह जीवन के रूढ़मन पर गहानी के माध्यम से एक नियत काल व घटना के प्रसङ्ग से धारा धारा में होने वाले उसके पात्रों के मानसिक घात-प्रतिघातों का पाठक को परिचय दे वहाँ उसके लिए यह भी कठिन बन्धन है कि यह परिचय बड़े कौशल और सूक्ष्मता से दिया जाना चाहिए ताकि लेखक एक उपदेश या निबन्धकार नहीं जान पड़े। इस अवस्था में लेखक के समस्त पात्रों की गतिविधि ही एक ऐसा साधन रह जाता है जिसके सफल चित्रण द्वारा वह इन दोनों आवश्यकताओं को निभा सकता है। स्पष्ट है कि प्राचीन काल की इतिवृत्तात्मक कहानियों के विपरीत आज की नवीन शिल्प-

विधान को कहानियों से यह दायित्व कथानक पर ही ग्रा पडा है ।

चरित्र-चित्रण और कथानक एक दूसरे को कैसे प्रभावित करते हैं यह विस्तारपूर्वक कथानक के प्रकरण में देखा जा चुका है । यहाँ केवल एकाध उदाहरण इस बात के देने पर्याप्त होंगे कि कथानक से चरित्र का सूक्ष्म उद्घाटन कैसे होता है ।

श्री ऋषभचरण जैन लिखित “दान” शीर्षक कहानो के एक प्रमुख पात्र रायसाहब के पास अभी-अभी एक ग्रनाथालय का प्रतिनिधि मण्डल चन्दा लेने के लिए आया था जिसे उन्होंने यह कहकर लौटा दिया था—“आप फिर किसी वक्त मिलें । जो मुनासिब सलाह मैं दे सकता हूँ, दूँगा ।” उन्ही रायसाहब के घर कमिश्नर साहब ने एक पत्र भेजा है, यह सुनकर—

‘रायसाहब नगे पाँव उधर दौड़े । चिट्ठी खोलना दुश्वार हो गया । खूबसूरत लिफाफे में मोटे कागज पर छपा हुआ एक सकुलरनुभा पत्र था । नीचे चीफ कमिश्नर के हस्ताक्षर थे ।

था क्या ? वायसराय ने बादशाह के अच्छे होने की खुशी में “थेक्स गिविङ्ग फण्ड” खोला है उसकी सूचना इस चिट्ठी द्वारा रायसाहब हुकुमतराय को दी गई है ।

इस छपी हुई चिट्ठी को रायबहादुरी के स्टेशन का टिकट समझ कर रायसाहब उसी वक्त एक हजार रुपए का चैक “थेक्स गिविङ्ग फण्ड” में भेजने की व्यवस्था करने लगे ।”

कहानी समाप्त ।

श्री सियारामशरण गुप्त की ‘काकी’ नामक ७०० शब्दो की कहणारस की लघुकथा का सम्पूर्ण कथानक ही स्वयं चरित्र चित्रण है । बालक श्यामू के सामने उसकी काकी ( चाची ) का देहान्त हो गया किन्तु उसे ऐसा बताया गया कि वह ऊपर अपने मामा के घर गई है । वह कई दिनो बाद अपने काका को जेब से रुपया चुराकर पतंग मँगाता है और उस पर एक कागज पर ‘काकी’ लिखकर चिपका देता है । विश्वेश्वर को चोरी का पता लगता है तो वह श्यामू को पीटता है और उसकी पतङ्ग फाड़ डालता है । लेकिन जब उसे वस्तु स्थिति का ज्ञान होता है तब.....”

संकेतात्मक प्रणाली—इसके सम्बन्ध मे ऊपर दो उदाहरण दिए जा चुके हैं जिनसे इसका स्वरूप काफी स्पष्ट हो जाता है । यह एक अत्यन्त उच्चकोटि की प्रणाली है और इसके प्रयोग केवल जहाँ-तहाँ मिलते हैं । दुरुह और गूढ़ होने के कारण इसके प्रयोग में बड़े कौशल और सूक्ष्मानुभूति की आवश्यकता



होती है। इसी कारण यह इतनी लोकप्रिय नहीं हो पाई है यद्यपि इसका महत्व सब समझदार क्षेत्रों ने स्वीकार कर लिया है। विशुद्ध शास्त्रीय दृष्टि से इसे कथानक प्रणाली या कथोपकथन प्रणाली (जैसा भी प्रसंग हो) के अन्तर्गत ही मानना चाहिए।

**चरित्र चित्रण के भेद**—चरित्र चित्रण के दो मुख्य भेदों—यथा बाह्य वर्णन और अन्तर्वर्णन का ऊपर विशदीकरण कर दिया गया है। इसके अतिरिक्त पात्र भेद तथा कहानी के जिस अंश में चरित्र चित्रण किया जाय उस स्थान भेद से चरित्र चित्रण के और भी अनेक भेद किए जा सकते हैं। इनमें से पात्र भेद के आधार पर किए भेद कई एवं अधिक महत्वपूर्ण हैं। जैसे आधुनिक समाज के किसी व्यक्ति का चित्रण आधुनिक समाज के अनुसार यानी वह जिस ढङ्ग से रहता है उसके अनुसार ही होगा। इसी प्रकार भाव विधायिनी कहानियों के पात्र (जो स्वयं विशिष्ट भावों अथवा अनुभूतियों के प्रतीक होते हैं, जैसे 'ज्ञान' आदि) उसी रूप में चित्रित किए जाएंगे जिससे उनका एक पात्र के रूप में व्यक्तित्व तो कायम रहे हो इसके अतिरिक्त उनका भावकत्व या भावात्मक व्यक्तित्व भी बना रहे, सच तो यह है कि किसी न किसी रूप में इसी दूसरे व्यक्तित्व की पुष्टि अथवा खण्डन करने के लिए ही ऐसी कहानी की रचना होती है जिससे कि व्यक्तित्व पर स्वाभाविकतया बलाघात हो जाता है।

यही सिद्धान्त ऐतिहासिक इतिवृत्त तथा हास्यरस आदि की कहानियों पर लागू होता है। स्पष्ट है कि यह होते हुए भी इन भेदों की गणना न सम्भव ही है न उचित ही।

**स्थान भेद की दृष्टि से**—चरित्र-चित्रण को तीन भागों में बाँटा जा सकता है, आदि, मध्य और अन्त। चरित्र-चित्रण के लिए कहानी में कथानक जैसा कठोर बन्धन नहीं है कि वह धीरे धीरे खुलना चाहिए ताकि कुतूहल बना रहे। यदि कुतूहल कथानक में बना रहा तो चरित्र-चित्रण को एक साथ ही कहा जा सकता है। किन्तु ऐसा अवसर होता नहीं है। और यह प्रारम्भ, मध्य और अन्त में से किसी एक स्थल पर (केवल अन्त को छोड़ कर) या अधिक स्थलों पर मुकुलित हो सकता है। यह बात दूसरी है कि अन्त तक किसी पात्र का व्यक्तित्व समझ में न आवे और ठीक अन्त में सारा रहस्य खुल जाए। उस हालत में यह 'अन्त' का चरित्र-चित्रण माना जायगा क्योंकि कुछ न कुछ पहले भी कहा जा चुका है।

कहानी में प्रकट चरित्र-चित्रण को बहुत अधिक अवकाश न होते हुए भी

यह कहानी भर में बँटा हुआ रहता है चाहे वह इतिवृत्तात्मक ही क्यों न हो शेष प्रणालियों में तो यह निश्चित रूप से बँटा हुआ रहेगा। इसके अतिरिक्त अपनी छोटी सीमा के अन्तर्गत भी घटनाओं की दिशा और प्रवाह के अनुकूल या प्रतिकूल पात्रों का स्वभाव कार्य-व्यापार आदि चलते हैं। प्रकट है कि भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में एक ही पात्र की भिन्न भिन्न विशेषताएँ लक्षित होती हैं यद्यपि इसमें बहुत अधिक विस्तार की गुञ्जाइश नहीं है। यदि चरित्र में आद्यो-पान्त अन्तर न हो तो भी अपने सीमित चरित्र की ही भाँकी पात्र कहानी में एक नहीं अनेक अवसरों पर देता है।

**अर्थ-भेद—**चरित्र-चित्रण के और भी भेद किए जा सकते हैं जैसे गूढ ( उदा० इलाचन्द्र जोशी ) और प्रकट ( जैसे प्रेमचन्द्र ) विरल या अभिभूत ( कथानक या वातावरण प्रधान कहानियों में ) और पुष्कल या अभिभावी ( जैसे जैनेन्द्र और भगवतीप्रसाद वाजपेयी की कहानियों में ) आदि-आदि।

**चरित्र चित्रण की सीमाएँ और उपबन्ध—**चरित्र-चित्रण कथानक आदि की भाँति स्वयं एक तत्त्व है। इस कारण उसकी कहानी का सर्वस्व नहीं माना जा सकता। जिन कहानियों में चरित्र चित्रण के अतिरिक्त अन्य किसी तत्त्व की प्रमुखता होती है उसमें चरित्र-चित्रण की गौणता स्वतः सिद्ध है। वैसे कथानक या वातावरण प्रधान कहानियों में चरित्र-चित्रण की प्रधानता ढूँढना व्यर्थ है। सच तो यह कि कहानी के विषय में जैसे पहले कहा जा चुका है तत्त्व विशेष को लेकर सोचना ही कहानी के मूलतत्त्व के प्रति अन्याय करना है। कहानी तो एक प्रभाव मात्र है; यह प्रभाव चरित्रों की विशिष्टता के द्वारा उत्पन्न होता है या कथानक द्वारा अथवा वातावरण या उद्देश्य द्वारा, यह बात व्यापक दृष्टि-कोण से सोचने पर गौण हो जाती है। इस हिसाब से चरित्र चित्रण की सीमाएँ अतर्क्य हैं। किन्तु जहाँ तत्त्व विशेष की दृष्टि से सोचना उसकी टेकनीक की दृष्टि से या अन्य किसी कारण से आवश्यक है वहाँ चरित्र चित्रण को भुलाया नहीं जा सकता। व्यावहारिक दृष्टिकोण से भी आजकल कई दिनों से कहानी मात्र मानव के मनोविश्लेषण का एक महत्त्वपूर्ण और श्रेष्ठ साधन मानी जाने लगी है जो शास्त्रीय दृष्टि से चरित्र के अध्ययन का ही एक भाग है। इस प्रकार चरित्र चित्रण प्रधान कहानियों में तो इसका महत्त्व सर्वमान्य है ही, शेष कहानियों में भी एक तत्त्व के रूप में इसका प्रभाव कम नहीं है। इतना होते हुए भी उसकी अपनी सीमाएँ हैं।

एक तत्त्व की दृष्टि से चरित्र चित्रण दूसरे तत्त्वों से कहाँ तक प्रभावित होता है यह ऊपर विस्तार से देखा जा चुका है। जहाँ केवल यही कहना पर्याप्त

होगा कि ऐतिहासिक कहानियों में, जहाँ पात्रों का व्यक्तित्व पहले से ही काफी स्पष्ट होता है, चरित्र चित्रण के जोहर दिखाना कठिन है। दूसरे शब्दों में स्वयं कथानक प्रधान या अन्य कहानियों में भी प्रख्यात कथानक की कहानियों में चरित्राङ्कन और भी सीमित हो जाता है।

दूसरी बात जो महत्वपूर्ण है वह यह कि कहानी में न तो प्रस्तुत घटना से सम्बन्धित अधिकतम पात्रों के वर्णन का अवकाश होता है न जिन पात्रों को कहानी में लाया भी गया है उनमें से सबके चरित्रों का सागोपाग वर्णन और न स्वयं मुख्य पात्र या पात्रों के चरित्र के सभी पहलुओं पर सम्पूर्ण प्रकाश। इस विषय में कहानी का दृष्टिकोण बहुत स्पष्ट निश्चित और स्वतन्त्र है। वह तो दूसरे क्षेत्रों की भाँति इस क्षेत्र में भी न्यूनतम आवश्यक विवरणों के देने के पक्ष में है। इसलिए जहाँ कहानी में फालतू पात्रों के नाम लेने तक की मनाही है वहाँ नाम लिए गए पात्रों के शेष (अर्थात् घटना से सीधे रूप में सम्बन्धित से अतिरिक्त) चरित्र के पहलू अथवा पहलुओं को विज्ञापन का भी अवकाश नहीं है। किसी भी कहानी के अध्ययन अथवा समालोचना में उसके इस पहलू को ध्यान में रखना पाठक अथवा आलोचक के लिए बहुत लाभदायक एवं आवश्यक है।

चरित्राङ्कन की योग्यताएँ—चरित्र चित्रण के उद्देश्य को बताते हुए यह कहा जा चुका है कि उससे पाठकों के हृदय पर सम्बन्धित पात्र की पूरी-पूरी छाप बैठ जानी चाहिए। ऊपर बताई गई सीमाओं के अन्तर्गत चाहे वह छाप उसके अन्तर्जीवन के सम्बन्ध में हो चाहे बाह्य आकार प्रकार के सम्बन्ध में। अतः सफल चरित्र चित्रण वही है जो इस आदर्श को पूरा पूरा निवाह सके। चरित्र-चित्रण में इस योग्यता का सम्पादन किस प्रकार किया जाय इसका विवेचन जोधपुर के एक विद्वान लेखक ने किया है। उनके अनुसार चरित्र-चित्रण के लिए इन चार चीजों की आवश्यकता है।

(१) “पात्र में जीवन की शक्तियाँ विद्यमान रहनी चाहिए।” इसकी व्याख्या करते हुए विद्वान लेखक ने कहा है कि पात्र हमेशा आदर्श होने चाहिए। यह एक विवादास्पद सैद्धान्तिक प्रश्न है जिसके विवेचन में न पड़कर हम यहाँ यही कहना पर्याप्त समझते हैं कि पात्र जैसा भी हो उसके चरित्र की विशेषताएँ काफी स्पष्टता से अङ्कित होनी चाहिए, चाहे इसके लिए ऊपर कही गई चार प्रणालियों में से किसी प्रणाली का उपयोग किया जाय।

(२) “चरित्र चित्रण करते समय लेखक को अपनी वर्णन शैली पर विशेष ध्यान देना चाहिए। दृश्य वर्णन में लेखकों की पर्यवेक्षण शक्ति गजब की होनी आवश्यक है। हिन्दी में साधारण स्वाभाविक दृश्यों के वर्णन में प्रेमचन्द

और प्राकृतिक दृश्यों के वर्णन में जयशङ्कर प्रसाद को आशातीत सफलता मिली है। नाटक में तो पात्रों का साकार रूप हमारे समक्ष खड़ा हो जाता है लेकिन कहानी में लेखक को कल्पना के सहारे ही उसका चित्र खींचना पड़ता है। ऐसी दशा में वर्णन शैली का महत्व अधिक बढ़ जाता है। वर्णनशैली स्पष्ट हो और सूक्ष्म से सूक्ष्म बातों का परिचय उससे मिल जाय।”

माननीय लेखक का यह निष्कर्ष तो सामान्यतः उचित प्रतीत होता है (यद्यपि वर्णन शैली का चरित्र चित्रण के प्रसंग में विशेष क्षमताशील होना अनिवार्य नहीं है) किन्तु इसके लिए लेखक ने जिन तर्कों का सहारा लिया है वे अनुकूल नहीं जान पड़ते। यहाँ लेखक ने यह स्पष्ट नहीं किया है कि दृश्य-वर्णन का चरित्र चित्रण से क्या सम्बन्ध है। प्रेमचन्द के सम्बन्ध में भी ‘स्वाभाविक’ शब्द का प्रयोग शायद ‘स्वभाव सम्बन्धी’ अर्थात् ‘चरित्र-सम्बन्धी’ के अर्थ में हुआ है जो इसके रूढार्थ से भिन्न है। नाटक की तुलना में कहानी की कठिन स्थिति का तर्क तो यहाँ बिलकुल ही असंगत जान पड़ता है क्योंकि नाटक में लेखक के लिए अपनी ओर से चरित्र चित्रण का बिलकुल अवकाश नहीं है जबकि कहानी में इसके लिए पर्याप्त अवकाश है।

(३) ‘लेखक को स्वयं अपने व्यक्तित्व के विषय में पहले जान लेना चाहिए।’ माननीय लेखक की यह मान्यता समीक्षा जगत की एक सर्वथा नई मान्यता है। हमारे विनम्र मत में यह सम्पूर्ण रूप से उपयोगी हो अथवा किसी भी अंश में अनिवार्य हो इसमें सन्देह है। इसे नीचे दी हुई चौथी विशेषता के पर्याय के रूप में ही ग्रहण करना उत्तम होगा।

लेखक का पर्यवेक्षण सूक्ष्म होना चाहिए।

स्वाभाविकता—इनके अतिरिक्त चरित्र चित्रण की कुछ अन्य अन्तर्देशीय विशेषताएँ हैं जिनको सकेत रूप से यहाँ उल्लेख करना आवश्यक है। जिस प्रकार कथानक के अन्दर अस्वाभाविकता तथा अग्रगण्यता एक दोष है उसी प्रकार चरित्र-चित्रण भी देवकान, जाति तथा व्यक्ति की विशेषताओं के प्रतिकूल नहीं होना चाहिए वारे पद धारण वर्णन हो या अन्तर्गत। जहाँ लेखक को असाधारण पात्र उपस्थित करना अभीष्ट हो वहाँ भी शेष सब बातों को ध्यान में रखकर ही उनका ऐसा चित्रण करना चाहिए कि वे जिन रथान के अङ्ग बनकर उपस्थित हुए हो उसमें अस्वाभाविक या सर्वथा असम्भव न जान पड़ें।

मौलिकता—दूसरी बात, जैसा कहा जा चुका है चरित्र चित्रण में एक ऐसी मौलिकता होनी चाहिए कि पढ़ने वाले का जो उममे लगे। क्योंकि वैसे ही साधारण पाठक की मनोवृत्ति केवल कथानक के अङ्ग को पढ़कर ही कहानी

राक्षसों के झुण्ड में पाठक की आँखें प्रह्लाद को अथवा सीता को अपने दुर्धर्ष प्रकाश पुञ्ज को विकीर्ण करता हुआ देखने को लालायित रहती हैं। और यह सच है कि उसका झूठा अहङ्कार भले ही तुत हो जाय किन्तु उसका अन्तर्-मन उसके अभाव में अपने आपको बड़ा असहाय सा अनुभव करता है। हम यह नहीं कहते कि अपने चित्तोत्प्रेरक रूप में भी यथार्थ का महत्व नहीं है या कम है—बल्कि तो प्रायः एक महात्मा के रूप में पाठक की वृत्तियों को उसके प्रति सदा के लिए पराङ्मुख कर देने में काफी सहायक होता है जो कम महत्वपूर्ण नहीं है किन्तु कहने का अर्थ यही है कि ऐसा साहित्य स्थायी नहीं होता, उसका केवल तात्कालिक महत्व है। इस प्रकार यह करीब-करीब साफ है कि कहानी में पात्रों के व्यक्तित्वों के घात-प्रतिघात का लक्ष्य एक अजिकल्प आदर्श की ओर रहना चाहिए। साथ ही जिस प्रकार कहानी के सारे पात्रों का व्यक्तित्व यथार्थ से कुत्सित नहीं होना चाहिए, उसी प्रकार वह आदर्श के अस्वाभाविक आवरण से आवृत नहीं रहना चाहिए। इस सम्बन्ध में ऊपर कहानी की परिभाषा तथा वर्गीकरण वाले प्रकरणों में विवेचन किए गए प्रमङ्ग भी दृष्टव्य हैं।

### पात्रों की संख्या एवं नामकरण

पात्रों की संख्या—कहानी में पात्रों की संख्या दो बातों को ध्यान में रख कर निर्धारित की जा सकती है। एक तो यह कि कहानी का कलेवर जहाँ तक हो सके अत्यन्त संक्षिप्त होना चाहिए याने फालतू के विवरणों को उसमें अवकाश नहीं। इसी के अन्तर्गत पात्र आजाते हैं। दूसरे यह कि कहानी के सारे पात्रों का कहानी की घटना के साथ सीधा और आद्योपान्त सम्बन्ध रहना चाहिए। यदि इस व्यवस्था में कोई व्यावहारिक बाधा आती हो तो इसका निराकरण करने के लिये इस गुरु को काम में लाना चाहिये कि विवादास्पद पात्र कहानी के लक्ष्य की प्राप्ति में किसी न किसी रूप याने विधेयात्मक, नकारात्मक, सक्रिय अथवा निष्क्रिय रूप में सहायक हुआ या नहीं।

जो पात्र कहानी के लक्ष्य से कहीं दूर बीच ही में रह गए हो उनका कहानी में कोई स्थान नहीं है।

उक्त दोनों व्यवस्थाओं को कहानी के मूल उद्देश्य याने एक समन्वित प्रभाव की सृष्टि के साथ मिला कर देखने से कहानी में प्रयुक्त पात्रों की आवश्यकता अथवा अनावश्यकता पर निर्णय दिया जा सकता है। हालांकि यह कठिन है कि कहानी में कितने पात्र हों इसका कोई मान स्थिर कर के रखा जाय। वैसे साधारणतया कहानी में तीन-चार पात्रों से अधिक नहीं होने चाहिए।

अधिकांश अच्छी कहानियाँ दो या तीन पात्रों की होती हैं ।

चरित्र चित्रण के प्रकरण के श्रीगणेश में ही कह दिया गया है कि कहानी में कम से कम दो पात्र होने आवश्यक हैं चाहे दोनों प्रस्तुत हों या नहीं, या दोनों में से कोई या दोनों तिर्यकयोनि अथवा कोई एक निर्जीव हो, किन्तु तो भी उसमें प्राणों की कल्पना किसी न किसी रूप में लेखक की ओर से हो । कम से कम दो पात्रों के सिद्धान्त का कारण स्पष्ट है कि कहानी जीवन में होने वाले घात-प्रतिघातों का चित्रण है और जब तक उसमें पाई जाने वाली क्रिया-शीलता ऐसे कथानक का निर्माण नहीं कर सकती जिसे कहानी झङ्कीकार कर ले । कहानी अथवा कथा साहित्य की यही विशेषता उसे गद्य-काव्य, मुक्तक, निबन्ध आदि कथा विहीन साहित्य से भिन्न करती है ।

कहानी में पात्रों की संख्या के बारे में उक्त न्यूनतम वाला सिद्धान्त प्रायः सभी विचारकों ने स्वीकार किया है । इस प्रकार यह प्रश्न अधिकांश में केवल विवेचन की दृष्टि से ही नठाया गया सिद्ध हो जाता है, हाँ, अन्यथा एक बड़ा महत्वपूर्ण काम यह करता है कि अच्छी रचनाओं के स्टैंडर्ड को सहायता देने के साथ साथ लेखकों को कहानियों में अधिक पात्रों की भीड़ इकट्ठा करने से रोकता है ।

पात्रों का नामकरण—पात्रों की संख्या से भी कम महत्वपूर्ण प्रश्न पात्रों के नामकरण का प्रश्न है । किन्तु इस प्रश्न पर पर्याप्त विचार न होने के कारण इसका जितना भी महत्त्व है कायम है । इस प्रश्न का रूप पात्रों की बोल-चाल की भाषा के प्रश्न जैसा ही है । व्यावहारिक दृष्टि से यह उससे भी अधिक दुर्बल है, क्योंकि पात्रों के नामकरण का अतर्कित उत्तरदायित्व पात्रों के माता-पिता, अर्थात् लेखकों पर ही है चाहे भले उनकी ये मानसी सन्तानें अर्थात् पात्र 'जन्म के अन्धे नाम नैनसुख' वाली कहावत को चरितार्थ करते हों । इस प्रकार लेखक का अमुक मानसी पुत्र प्रारम्भ ही से जड़मति है और उसका नाम सरस्वतीप्रसाद है तो है, किसी की धोँस नहीं है कि वह उसे बदल दे । या ठेठ ग्रामीण है तो उसे कलुआ, राजिया, भौरी, गोबर, पुत्तन, रामदास कहने की बजाय, नारायणदत्त, प्रेमशङ्कर, रविराजपाल, हरिप्रसाद, सुधीन्द्र आदि कुछ भी कहने को स्वतन्त्र है । और लेखक तो यो भी मुक्त है । वह सङ्कट काल में उन मानसीपुत्रों को गोद लेकर नाम के प्रश्न पर बदनाम क्यों होगा ? वह तो घडल्ले से कहेगा, इसमें भला मेरा क्या कसूर है इनके असली माँ-बाप जाने । (लेकिन असली माँ-बाप का कहीं पता नहीं है और लेखक को यह बताने की आवश्यकता भी नहीं है कि वे कहाँ हैं । क्योंकि यह कहानी के लिए एक अप्रदाक्ष निबन्ध है ।)

इस प्रकार 'वैधानिक' दृष्टि से लेखको को किसी का डर नहीं है। किन्तु साधारणतया लेखक इतने अपरिग्रही नहीं होते। वे इस मुकदमे में पड़ना भी पसन्द नहीं करते, चाहे उसका फैसला उनके पक्ष में ही होने वाला हो। वे मुनिया को मुनिया और राधिकारमणप्रसादसिंह को राधिकारमणप्रसादसिंह ही कहना पसन्द करेंगे, यह बात और है कि प्रस्तुत परिस्थितियों में कौनसा पात्र मुनिया होना चाहिए और कौनसा राधिकारमणप्रसादसिंह, यह लेखक पर ही निर्भर करता है। लेखक प्रायः अपने पात्रों के नाम, वे जिस समाज वर्ग से सम्बद्ध है उसी के अनुरूप रखते हैं। हाँ, जहाँ दो वर्गों की सीमाएँ मिलती हैं उनके विषय में पात्रों के नाम पर कभी कभी मतभेद की गुञ्जाइश हो सकती है।

पात्रों के भेद—पात्रों के 'आदर्श' अर्थात् निश्चित रूप से सत्-पथ-गामी होने और 'यथार्थ' अर्थात् परिस्थितियों के अनुसार सत् या असत् या सामान्य कोटि के होने की चर्चा कर दी गई है। यह वर्गीकरण पात्रों का एक महत्वपूर्ण वर्गीकरण है।

उत्पाद्य प्रख्यात—इसके उपरान्त पात्रों का कथानक की भाँति 'प्रख्यात' और 'उत्पाद्य' में भी बाँटा जा सकता है, जिनमें प्रख्यात वर्ग के पात्र इतिहास, पुराण, लोक जीवन अथवा वास्तविक जीवन के अधिक प्रसिद्ध व्यक्ति हैं, और उत्पाद्य वर्ग में शेष सभी पात्र जिनको कल्पना लेखक अपनी ओर से करता है और उन्हें अपने प्रयोजन के अनुरूप नाम चरित्र आदि का जामा पहनाता है। इस वर्गीकरण का महत्व यो है कि प्रख्यात वर्ग के पात्र पाठकों की अनुभूति के अधिक निकट होते हैं अतः उनके चरित्र चित्रण को अपनी अलग विशेषताएँ हैं जिनका उल्लेख ऊपर हो चुका है।

जहाँ 'प्रख्यात' पात्रों का कहानी में प्रयोग इसलिए होता है कि उनसे सम्बद्ध किसी कथानक को अभिव्यक्ति द्वारा पाठक के मन में स्वयं उन पात्रों के चरित्र की किसी विशेषता से पाठकों को अधिक विशदता से परिचय कराया जाय अथवा कथानक से प्रकट होने वाले किसी भाव विशेष से पाठकों के मन में और अधिक गहरी अनुभूति जगाई जाय, वहाँ 'उत्पाद्य' पात्रों का सृष्टि का उद्देश्य यह होता है कि पाठक द्वारा दो हुई परिस्थितियों में वह कल्पित पात्रों की प्रतिक्रिया द्वारा पाठकों को मानव-जन की प्रवृत्तियों का परिचय दे या उनके सम्बन्ध में किसी भाव विशेष अथवा सिद्धान्त विशेष का प्रतिपादन आदि करे। 'प्रख्यात' पात्रों के प्रयोग से जहाँ लेखक के हाथ काफी हद तक बच जाते हैं वहाँ उत्पाद्य वर्ग के पात्रों की कहानियों में लेखक को अधिक स्वतन्त्रता रहती है। इसीलिए यदि केवल कथानक की दृष्टि से ही कहानी (नहीं) लिखी जाय तो

ख्यात पात्रों वाली अर्थात् ऐतिहासिक इतिवृत्त वाली कहानी लिखना अधिक कठिन है और विशेष कौशल की अपेक्षा रखता है ।

उसी प्रकार, जहाँ ऐतिहासिक पात्रों की कहानियों में चरित्र का बहुत सा मभाला लेखक को पहले से मिल जाता है वहाँ उत्पाद्य पात्रों वाली कहानियों के पात्रों का निराय लेखक को अपनी ओर से करना पड़ता है अतः लेखक की अनुभूति अधिक गहरी होनी आवश्यक है, नहीं तो कहानी तो बन जायगी पर उसमें प्राणों की प्रतिष्ठा कठिन होगी ।

श्रेणीगत भेद—मानव जीवन जिन वर्गों में सदा से बँटा आया है वे वर्ग इस युग में अनेक प्रभावों के कारण काफी स्पष्ट हो चले हैं ; शायद यही कारण है कि उन्हें समाप्त करने की माँग इसी युग में तीव्रतम है । समाजवाद की भाषा में इन वर्गों को निम्न वर्ग, मध्यम वर्ग और उदात्त वर्ग कहते हैं । अधिक विवरणों के समय इन्हीं तीनों का आवश्यकतानुसार मिश्रण कर लिया जाता है, जैसे निम्न मध्यम, उच्च मध्यम वर्ग आदि । आधुनिक युग में अधिकांशतः मध्यम वर्ग की खोखलाहट का काफी चित्रण हुआ है । हम अपने विवेचन को इन्हीं सीमाओं में আবদ্ধ नहीं रखना चाहते । किन्तु वर्गीकरण के समय इस मूल-भूत विषमता को आँखों से ओझल भी नहीं होने देना चाहते अपितु यही कहेंगे कि पात्रों के वर्गीकरण का यह एक अत्यन्त मौलिक आधार है । प्रेमचन्द की 'नशा' कहानी इस वर्गीकरण की पारस्परिक विषमता का जाववत्प्रमाण उदाहरण है । स्वतन्त्र रूप से प्रत्येक वर्ग की विशेषताओं का चित्रण भिन्न भिन्न कहानीकारों ने काफी स्पष्टता से किया है ।

सामान्य और लोकोत्तर—पात्रों के वर्गीकरण के आधारों में से एक अन्य आधार काफी महत्वपूर्ण है और वह है 'सामान्य' और 'लोकोत्तर' सम्बन्धी । प्राचीन और नवीन कहानियों के तुलनात्मक अध्ययन की दृष्टि से यह भेद अत्यन्त प्रासङ्गिक है । 'आदर्श' और 'यथार्थ' वाले वर्ग के समान इसका सम्बन्ध भी जीवन के एक दृष्टिकोण से है । इस दृष्टिकोण के परिवर्तन के साथ-साथ यह वर्गीकरण क्रमशः अपना महत्व खोता जा रहा है । तत्त्वों के विचार से इसका सीधा लगाव कथानक से है ।

'लोकोत्तर' पात्र अतिमानवी पात्र होते हैं । वे या तो देव, गन्धर्व, यक्ष, राक्षस आदि किसी कोटि में होते हैं अथवा मानव होते हुए भी अतिमानवी गुणों या अवयुगों से सम्पन्न रहते हैं । मानवों और पशु-पक्षियों जैसे अन्य जीव-आवरियों के रहन सहन, आचार-विचार आदि के नियत इदंन्दर्ब के अन्तर्गत इनका



विधान नहीं आता। सामान्य विचार से इनके कार्य-कलापों में एक प्रकार की अविश्वसनीयता रहती है।

इसके अतिरिक्त सभी पात्र सामान्य कोटि के होते हैं जिनके सुख-दुःख, हर्ष-विषाद, आचार-विचार, कार्य-कलाप ऐसे ही होते हैं जो मानव सुलभ या अन्य जीवधारियों के दृष्टिकोण से सम्भव या सम्भाव्य होते हैं।

कभी-कभी प्रख्यात लोकोत्तर पात्रों को सामान्य पात्रों के रूप में और सामान्य पात्रों को लोकोत्तर पात्रों के व्यक्तित्व से सम्पन्न चित्रित किया जाता है। जैसे 'इन्द्र' को एक विशिष्ट अधिपति के रूप में या इस ससार में किसी पात्र को महामानव आदि के रूप में देखना। इन अवस्थाओं में इन पात्रों को उसी कोटि में गिनना चाहिये जिस कोटि में उन्हें कहानी में चित्रित किया गया है।

**लोकोत्तर पात्रों का विकास**—साहित्य में लोकोत्तर पात्रों और इतिवृत्तों का विधान इस कारण हुआ कि लोगो को मनुष्य से परे ईश्वर के अवतारों, अथवा देवी-देवताओं एवं भूत-प्रेतों आदि में अखण्ड विश्वास था। और 'यदा यदा हि धर्मस्य' वाले गीता के प्रसिद्ध श्लोक के अनुसार ससार के समस्त लोग अपने अपने ऊपर आई हुई विपत्तियों का, जिन पर उनका कुछ बस नहीं चलता, निराकरण करने के लिए किसी न किसी अति मानव का आश्रय ले लिया करते थे। इस प्रकार ऐसे लोकोत्तर पात्र प्रायः आदर्श ही बनकर आया करते थे। बाद में स्वयं ऐसे लोकोत्तर पात्रों की कल्पना भी की जाने लगी जो सकट का कारण बने, जैसे समुद्र मन्थन के दानव। ये दानव किसी न किसी रूप में बाद के कथा-साहित्य में भी अनवरत प्रवेश पाए; और सत और असत् का संघर्ष ही इन दो अति मानवी शक्तियों के बीच के संघर्ष तक ही सीमित रह गया। रायायण इस तथ्य का पुष्ट प्रमाण है। इसमें जहाँ राम को अतिमानव के रूप में चित्रित किया गया है वहाँ रावण को मानव दुर्लभ शक्ति के रूप में बताया गया है जिसने प्रकृति की सब शक्तियों, जिन्हें हिन्दू समाज में देवी-देवता माना गया है यथा वायु कुबेर, इन्द्र आदि को वशवद कर लिया था। मानव-तत्त्व इस संघर्ष में गौण होगया, नल नील, वानर, ऋषि-मुनि, जनक, दशरथ आदि। यह प्रक्रिया ससार के समस्त साहित्यों में दृष्टिगोचर होती है।

**सामान्य पात्रों का उदय और विकास**—मनुष्य में ज्यों-ज्यों भौतिक ज्ञान का आधिपत्य हुआ अलक्ष्यता की ओर से मनुष्य उदासीन होता गया। उसे ऐसी बातों पर विश्वास नहीं रहा जो उसकी साधारण समझ से बाहर हैं। इसके साथ ही साथ वैज्ञानिक विकास के द्वारा मानव में क्रमशः मानव की सत्ता पर ही अधिकाधिक विश्वास होता गया और उसके सुख-दुःख भाव-अभावों पर ही

उसका ध्यान अधिक केन्द्रित होता गया। उसे अपने अन्दर विराटता के दर्शन होने लगे, उसके लिए उसने कही जाने की आवश्यकता नहीं समझी। इस प्रकार लोकोत्तर ह्रास तथा 'सामान्य' पात्रों का उदय और विकास हुआ।

पञ्चतन्त्रकाल इस उदय का सङ्क्रान्ति काल है। जहाँ प्राचीन काल के कथा-साहित्य में लोकोत्तर पात्रों की प्रमुखता तथा सामान्य पात्रों की गौणता थी, वहाँ इस युग के साहित्य में सामान्य पात्रों का अधिक विकास और लोकोत्तर पात्रों का ह्रास देखा जाता है।

इसी प्रवृत्ति के अनुसार यदि प्राचीनता के मोह के कारण लेखक अपनी कहानियों में लोकोत्तर पात्रों का प्रवेश कराता है तो वे किसी न किसी रूप में सामान्य पात्रों के अनुकूल ही होते हैं। श्री जैनेन्द्र की 'भद्रबाहु' नामक कहानी में चरमावस्था में तपस्वी भद्रबाहु (पार्थिव) की सेवा के निमित्त स्वर्गाधिपति इन्द्र (लोकोत्तर) का स्वर्ग से प्रस्थान करना सामान्य पात्रों की इस दुर्घर्ष विनय का एक सुन्दर उदाहरण है। यह प्रवृत्ति आधुनिक साहित्य की मूलभूत प्रवृत्तियों में से है।

सामान्य पात्रों का क्षेत्र : साधारण और विशिष्ट:—'सामान्य' पात्रों का क्षेत्र बहुत विस्तृत है। इनमें अपने आप में अनेक वर्ग, अथवा सैकड़ों हजारों भेद हो सकते हैं, क्योंकि जिस प्रकार प्रत्येक मानव की आकृति दूसरे मानव से भिन्न होती है उसी प्रकार उसका स्वभाव और चारित्रिक विशेषताएँ भी अलग होती हैं। किन्तु इस आधार पर सामान्य पात्रों का वर्गीकरण न आवश्यक ही है न सम्भव ही। हाँ इन्हीं में से पात्रों के भेद किए जा सकते हैं जो काफी वैज्ञानिक प्रतीत होते हैं : एक तो साधारण कोटि के मनुष्य होते हैं जिनका योगक्षेम, हर्ष-विषाद, आशा आकांक्षा, आदि मनोवृत्तियाँ औसतन सभी मनुष्यों में पाई जाने वाली मनोवृत्तियों जैसी और जितनी होती हैं किन्तु सब मिलाकर ये औसत मानव से कम या अधिक नहीं जान पड़ते। इसके विपरीत कुछ व्यक्ति ऐसे होते हैं जिनमें यही मनोवृत्तियाँ—या इनमें से एक या अधिक मनोवृत्तियाँ विशेष मात्रा में पाई जाती हैं जिससे वे व्याक्त अपने आप में विशिष्ट जान पड़ते हैं। इनमें से भी कुछ मनोविकार या मनोरोग की अतिशयता किसी पात्र में पाई जाती है जिससे ये व्यक्ति अपने आप में विशिष्ट जान पड़ते हैं। इनमें से भी कुछ मनोविकार या मनोरोग अत्यन्त स्थूल हैं लोभ, क्रोध, हास्य, कथना, क्षमा, बीरता, कायरपन, औदार्य, चिड़चिड़ापन, आदि जिनमें से किसी मनोरोग की अतिशयता किसी पात्र में पाई जाती है, और इस आधार पर ये पात्र अपना विशिष्ट व्यक्तित्व बना लेते हैं, और कुछ विशेषताएँ ऐसी होती हैं जिन्हें

मनोराग या मनोभाव के अन्तर्गन नहीं लिया जा सकता । पर जो पात्र विशेष की विशेषता के अन्तर्गन आती हैं और जिन्हें सनक (idiosyncrasy) कहा जा सकता है, जैसे सर्दियों में भी छाता लेकर घूमने जाना, पूरी सिगरेट न पीकर अधजली सिगरेट पीना, खाना खाते समय बिल्ली के बच्चे को पास में बिठाना, बोलते बोलते हकलाना या किसी सखुन-तकिए का प्रयोग करना, बोलते बोलते कान पर पेन्सिल चढ़ा लेना या चश्मे को नाक से नीचे उतार कर एक विशेष भ्रूवा से देखना आदि आदि ।

इस दूसरी कोटि के पात्र, चाहे उनमें किसी मनोराग की प्रतिशयता हो, चाहे उनकी अपनी सनक हो, कथा साहित्य में सजीवता लाते हैं और उसमें उच्च कोटि की कला का सम्पादन करते हैं । अच्छे उपन्यासों में तो इस प्रकार के प्रोटो टाइप ( prototype ) पात्र प्रायः मिलते हैं और एक नहीं, अनेक कहानी के छोटे प्राङ्गण में भी इनका प्रवेश निषिद्ध नहीं है अपितु स्वागतार्ह है । सच तो यह कि अस्वाभाविकता के कोष से बच कर ऐसे पात्रों की सृष्टि करने में एक उच्च कोटि की भावानुभूति और पर्यवेक्षण की अपेक्षा होती है और अच्छे लेखक ही ऐसी सृष्टि कर सकते हैं । इस प्रकार एक ही ऐसा पात्र कहानी-कार में रोचकता लाने के लिए पर्याप्त है । विम्ब की इस विशाल रङ्गस्थली पर पग पग पर प्रकट जाति की विशेषताओं वाले ऐसे 'प्रतीक' पात्र मिल सकते हैं जो अपने आप में ही एक कहानी या उपन्यास होते हैं । लेखकों को चाहिए कि वे आँखें खोलकर अपने आसपास देखें और ऐसे सजीव उपन्यासों का अन्वेषण करके अपने साहित्य को समृद्ध बनावें । डिकन्स, हार्डी आदि अंग्रेजी लेखकों की रचनाओं में ऐसे पात्र भुरि-भुरि मिलेंगे और ऐसे ही पात्र उन रचनाओं की अमरता का कारण बन गए हैं ।

पात्रों के चरित्र का परिवर्तन या परावर्तन—कहानी में पात्रों के चरित्र के परिवर्तन या परावर्तित रूप का प्रश्न भी एक महत्वपूर्ण प्रश्न है । इसके अनेक रूप हैं—

(१) एक या अनेक पात्रों के चरित्र का अथवा उसको किसी एक या अधिक विशेषता का कहानी के आरम्भ, मध्य अथवा अन्त में बदल जाना ।

(२) एक ही वस्तु के प्रसङ्ग में भिन्न-भिन्न पात्रों के भिन्न भिन्न दृष्टिकोण अथवा एक ही परिस्थिति में भिन्न-भिन्न पात्रों की भिन्न भिन्न प्रक्रिया ।

(३) अनेक परिस्थितियों में एक ही पात्र का व्यक्तित्व ।

(४) पात्र या पात्रों की विशेषताओं का क्रमिक उद्घाटन ।

साधारणतया यह विश्वास किया जाता है कि कहानी के छोटे दायरे में

चरित्र के परिवर्तन की गुंजाइश नहीं है। यह कुछ हद तक सही है किन्तु यह प्रत्येक अवस्था में सही नहीं है। यहाँ उक्त चारों परिस्थितियों के प्रसङ्ग में इस श्रृंखला की जाँच करना आवश्यक है।

(१) कहानी के पात्रों की संख्या थोड़ी होती है अतः उनका स्वभाव बदल जाना कुछ अधिक कठिन नहीं जान पड़ता। किन्तु कहानी का दायरा कुछ इतना सक्षिप्त होता है कि जिस प्रकार वह किसी भी पात्र की सारी विशेषताओं को भी नहीं दिखा सकती, उसी प्रकार उस या दो विशेषताओं में कोई मौलिक परिवर्तन आगया हो इसके दिखाने का भार भी स्वीकार नहीं कर सकती। क्योंकि पात्र का चरित्र एक प्रकार से उस पात्र की नींव है। उसमें तब तक कोई परिवर्तन नहीं होता जब तक कोई ऐसी घटना घटित न हो जाय जो उस पर बहुत गहरा प्रभाव डालने वाली हो। उस घटना की सम्पूर्ण ग्राह्यता, उसकी प्रभावोत्पादक शक्ति का सम्पादन करने के लिए कहानी से अधिक विशाल कैनवास की आवश्यकता है। किन्तु जो कहानियाँ इसलिए लिखी जाती हैं कि इनमें घटनाओं के घात-प्रतिघात से चारित्रिक विकास का भवन तैयार किया जाय उनमें इस प्रकार का नियम कठोरता पूर्वक लागू नहीं किया जा सकता। ऐसी अनेक कहानियाँ मिलेंगी जिनके कथानक ने उनके पात्रों के चरित्र की सम्पूर्ण गति-विधि बदल दी है। यह प्रश्न अलग है कि चरित्र का ऐसा परिवर्तन तात्कालिक है अथवा स्थायी। कहानी के लिए तो यह परिवर्तन स्थिर है, विशेष कर जबकि इसकी अवस्थिति कहानी के अन्त या उपान्त में हो। प्रेमचन्दजी की “बड़े घर की बेटी” का नाम इस प्रसङ्ग में ले सकते हैं। यद्यपि आनन्दी ने अपने चरित्र की जिस विशेषता के द्वारा डूबते घर को बचाया उस विशेषता का अंकुर उसमें पहले ही से था जैसा कि लेखक का दिया हुआ शीर्षक और अन्त में उसका यह कहना कि “बड़े घर की बेटी ऐसी ही होती है” मिथ्य करता है। फिर भी कहानी में उसका संकेत पहले से नहीं मिलता (यह प्रेमचन्द की कला की उत्कृष्टता का उदाहरण है) और इस प्रकार इसका अन्त में उद्घाटन चारित्रिक परिवर्तन का उदाहरण ही मानना चाहिए।

विभिन्न परिस्थितियों में पड़कर एक प्रगतिवादी पात्र के विचार किस प्रकार से प्रतिक्रियावादी हो जाते हैं, और फिर उसी पात्र की आँखों तिस नाटकीय ढङ्ग से खुल जाती हैं, जब एक विशेष परिस्थिति उसके सामने उपस्थित हो जाती है, इसका दिग्दर्शन इसी कुटी कलाकार प्रेमचन्द की ‘नशा’ शीर्षक कहानी में है। अपने प्यारे तोते के उड़कर चले जाने पर इन्हीं प्रेमचन्द की ‘आत्माराम’ नामक कहानी के नायक महादेव सुनार की कथा से कथा दृशा हो जाती है यह

दर्शनीय है। जिन कहानियों में कोई सामाजिक सुधार की प्रेरणा होती है उनमें यह परिवर्तन अक्सर देखा जाता है। यद्यपि कभी-कभी लेखक उसकी पृष्ठभूमि साध तैयार करता भी पाया जाना है।

ये सब कहानियाँ इस बात की द्योतक हैं कि यदि परिवर्तन हुआ तो वह पात्रों की अपेक्षाकृत कम संख्या में होता है और अधिक महत्त्वपूर्ण पात्रों के व्यक्तित्व में होता है तथा अधिकतर कथानक-प्रधान कहानियों में देखने को मिलता है।

ऊपर जिन कहानियों के उदाहरण दिए गए वे उस परिवर्तन की ओर इङ्कित करती हैं जो कहानी की घटना के फलस्वरूप होते हैं, याने कहानी के अन्त में परिलक्षित होते हैं। कुछ परिवर्तन ऐसे भी होते हैं जो कहानी के प्रारम्भ में ही हो जायें या कहानी के बीच में हों। पहले का उदाहरण प्रसादजी की कहानी 'देवरथ' है जिसकी नायिका ऐश्वर्य को तिलाञ्जलि देकर जाने किस नूतन विचार-प्रवाह में पडकर शान्ति की खोज में बौद्ध सङ्घ की शरण में आई थी। लेखक नायिका के चरित्र के इस परिवर्तन का संकेत कहानी के प्रारम्भ होने से कुछ ही देर बाद दे देता है। इस प्रकार के परिवर्तन बड़े असाधारण सोद्देश्य और विशेष प्रभावशाली होते हैं और अधिक भावुक कलाकारों की ही कलम के परिणाम हैं। जो व्यक्ति शान्ति की खोज में अपने अमित वैभव को छोड़कर बौद्धसंघ में दीक्षित हो और उसे भी वहाँ शान्ति न मिले, ऐसी अवस्था में उसका प्रारम्भिक अवस्था का विचार परिवर्तन उस परिवर्तन से अधिक महत्त्व रखता है जो उन्ने बाद में चलकर किन्हीं अन्य परिस्थितियों से होता जिन्हें कहानी में चित्रित किया गया होता। वैसे शान्ति न मिलने पर सुजाता का विशाल धर्मरथ के पहियों के नीचे अपने आपको डाल देना स्वयं एक अन्य विचार परिवर्तन है किन्तु यह उतना महत्त्व नहीं रखता जितना उसका प्रारम्भिक विचार परिवर्तन क्योंकि लेखक को इस पहले के परिवर्तन का एक दृष्टिकोण याने दृष्टान्त रूप दिखाना अभीष्ट रहा है; अन्त का विचार परिवर्तन तो एक सङ्ग किन्तु आनुषङ्गिक परिणाम या साधन मात्र है। लेखक यह बताना चाहता है कि सुजाता ने बौद्ध संघ में आने का निर्णय लेकर जान या अनजान में जितनी बड़ी गलती की जिसका मूल्य उसे अपने प्राणों से देना पड़ा। [ यहाँ यह कह देना अप्रासङ्गिक होगा किन्तु इसका लोभ संवरण नहीं किया जा सकता कि प्रसादजी ऐश्वर्य के पुजारी थे, और प्रकृत ऐश्वर्य की अपेक्षा अलौकिक और अप्रत्यक्ष सुख की कल्पना में चक्कर

लगाना उनके स्वभाव के विपरीत था । यह भी 'देवरथ' कहानी के प्रस्तुत अन्त का अन्तस्थ कारण हो सकता है । इस कारण के अतिरिक्त कि वे बौद्धसवो में घुसी हुई पाखण्ड वृत्ति का पर्दाफाश करना भी चाहते थे । यद्यपि बौद्धधर्म की असलियत के प्रति उनके मन में काफी श्रद्धा थी । ]

कहानी के मध्य में भी चरित्र में परिवर्तन हो सकता है । गुलैरीजी की 'उसने कहा था' कहानी में इस विकास का स्पष्ट परिचय है । जो लहनासिंह किशोरावस्था में, जान या अनजान में अपनी आन्तरिक प्रेरणा से अथवा केवल कौतूहलवश अमृतसर की उस पापड़ और बरी की दुकान पर अक्सर आती हुई 'छोकरी' से 'प्यार' करता था वही लहनासिंह कर्तव्य की वेदी पर न केवल प्यार का रूप बदल देता है और 'स्व' की अपेक्षा 'पर' में निवृत्त हो जाता है किन्तु समय पड़ने पर उस भूतपूर्व प्रेमिका के प्रति विशुद्ध श्रद्धावश उसके पति की रक्षा में अपने प्राणों तक को होम देता है । नायक के हृदय का यह परिवर्तन लाम पर जाने से पहले ही हो गया होगा क्योंकि अन्यथा वह अपनी प्रेमिका को 'सूबेदारनी' के रूप में देखकर चौकता नहीं प्रत्युत उसकी पूरी टोह रखता कि वह कहाँ रहती है और क्या करती है, और यह आदर्श होने के साथ-साथ स्वाभाविक भी है ।

(२) चरित्रों की विविधता भी प्रस्तुत प्रसङ्ग का एक रूप है । उपन्यास की अपेक्षा कहानी में इस विविधता को अधिक अवकाश मिलता है क्योंकि कहानी में दो समान चरित्रों वाले पात्रों का भार वहन करने की शक्ति नहीं है । वह तो छोटे से छोटे दायरे में अधिक से अधिक व्यापकता या विविधता दिखाना चाहती है । इस विविधता का परिणाम यह होता है कि एक पात्र के विचार दूसरे पात्र से नहीं मिलते और फलतः घटना में घात-प्रतिघात चलते हैं । जहाँ सिद्धान्तों का प्रश्न आता है वहाँ भी प्रायः दो पात्र आपस में सहमत नहीं होते । सिद्धान्तों और कार्यकलापों के इसी सङ्घर्ष के समीकृत रूप का नाम कहानी है । करीब-करीब सारी कहानियों में इस सङ्घर्ष या प्रतिस्पर्धा के किसी न किसी रूप के दर्शन मिलेंगे । यह तत्त्व इतना अधिक महत्वपूर्ण है कि इसका प्रागे अलग से विवेचन किया जा रहा है । यह दुर्योग की बात है कि कहानी कला के मनीषियों का ध्यान इस ओर बिलकुल नहीं गया है । यहाँ संक्षेप में केवल यही बताना अभीष्ट होगा कि किस प्रकार एक पात्र दूसरे से भिन्न होता है ।

पात्रों की यह विभिन्नता, जैसा कि कहा गया है, द्विविध होती है । या तो कोई सिद्धान्त अथवा विचार हो जिस पर जो मत 'क' का हो वह 'ख' के मत से भिन्न हो, या घटना की एक परिस्थिति हो, उस परिस्थिति में जो प्रति-

क्रिया 'क' की हो, उसे 'ख' की प्रतिक्रिया कुछ दूसरी तरह की हो। जहाँ लेखक दो या अधिक विचार धाराओं की असमानता या प्रतिकूलता दिखाना चाहता है वहाँ लेखक ऐसे पात्रों की सृष्टि करता है जो आपस में मत भेद रखते हों, जैसे यदि 'क' नामक पात्र महानिषेध के पक्ष में है तो 'ख' महानिषेध के व्यक्तिगत अधिकारों पर एक कुठाराघात मानेगा और दोनों अपने-अपने तर्क उपस्थित करेंगे। विधवा विवाह की समर्थक किसी कहानी में नायक अन्य पात्रों के विरोध के बावजूद भी अपना विवाह एक विधवा से कर के इसी उद्देश्य की पूर्ति करता है।

(३) जिस प्रकार एक ही परिस्थिति के प्रति विभिन्न पात्रों की प्रतिक्रिया विभिन्न होती है, उसी प्रकार विभिन्न परिस्थितियों के प्रति एक ही पात्र की प्रतिक्रिया भिन्नरूपा होती है। जैसे सौम्य प्रकृति का पुष्प साधारण अवस्थाओं में शान्त रहता है किन्तु किसी अपात्र पर अत्याचार होते देख कर उसे क्रोध आ सकता है। साधारणतया दान देने में कजूस रायसाहब अनायास्य के प्रतिनिधि मण्डल के लिए समय नहीं निकाल सकता, किन्तु रायबहादुरों के लोभ में बाय-सराय से वैल्फेयर फण्ड की स्थापना की घोषणा का एक प्रकाशित सूचना प्राप्त होने पर वह एक लाख का चैक काटने को उसी समय उद्यत हो सकता है। मनुष्य की यह प्रकृति शाश्वत है और कहानी के प्रसङ्ग में इसका अध्ययन बढ़ा ही रोचक है। चरित्र की अमुक विशेषता में अमुक स्थल पर अन्तर कैसे होगया इस बात की समीक्षा करते समय उसको मूलभूत परिस्थिति की भला भाँति परीक्षा कर लेनी चाहिए।

(४) चारित्रिक उत्क्रान्ति का एक हल्का रूप वह भी है जहाँ लेखक अपने पात्रों की विशेषताओं का एक साथ उद्घाटन नहीं करता प्रत्युत धीरे-धीरे अनुकूल वातावरण का निश्चय करके हो करता है। तात्त्विक दृष्टि से इस क्रमिक अनावरण की चर्चा यथा प्रसङ्ग ऊपर कर ली गई है। यहाँ केवल इतना ही कहा जा सकता है कि कहानी जैसे जिस छोटे पात्र भर में एक चरित्र का सारा विशेषताएँ साधारणतया नहीं समाई जा सकती, वहाँ उसके एक या दो स्थलों पर किए गए चरित्र-चित्रण को देख कर उस पात्र का सम्पूर्ण व्याक्तत्व पाह-चानने का चेष्टा करना लेखक के प्रति अन्याय करना है।

नायक और नायिका—नायक कहानी का सूत्रधार और सबसे मुख्य पात्र होता है। कहानीकार का इस पात्र से कुछ विशेष प्रेम होता है इसी से कहानीकार इसका रचना में अपना विशेष कोशल लगाता है। कहानी का सबे-बना का अधिकांश भाग इसी पर आधारित रहता है।

इस पर आगे विचार करने से पूर्व एक महत्वपूर्ण तात्विक प्रश्न पर विचार कर लेना चाहिए। प्रश्न यह है कि कहानी के थोड़े से अर्थात् दो या तीन पात्रों के ही बीच में एक को प्रमुखता देना क्या कहानी के शेष पात्रों के प्रति अन्याय करना नहीं है और क्या कहानी में ऐसा किया जा सकता है, यदि हाँ तो कहाँ तक ? यह समझ लेना चाहिए कि कथा-साहित्य में आदि काल से एक न एक प्रमुख पात्र होता आया है चाहें उस रचना विशेष का दायरा कितना ही छोटा क्या न हो। उसी पात्र को कथानक का आधार बनाया जाता है और उसी के इर्द गिद कहानी के शेष पात्र या कहानी की कथा घूमती है। ऐसी कथा या उस पात्र नायक के कार्यकलाप, आचार-विचार आदि के अनुकूल या प्रतिकूल चलते हैं और नायक द्वारा किए जान वाले मुख्य कार्य की सहायता या विरोध में उपस्थित होकर किसी न किसी रूप में नायक के उद्देश्य की सिद्धि के साधन होते हैं। इस प्रकार सभी प्राचीन कथा-साहित्य की गतिविधि का मुख्य प्रयोजन या आधार नायक होता है। बड़ी परिधि के कथा-साहित्य ( उदा० उपन्यास ) में आजकल भी ऐसा होता है। इसका कारण साहित्य विशेष की विवशता है अथवा यह एक निश्चित प्रयोजन लिए होता है यह प्रश्न यहाँ असङ्गत होगा। जहाँ तक कहानी का सम्बन्ध है, नायक के महत्व को पूर्णतया अपदस्थ करना तो यद्यपि असङ्गत होगा, फिर भी उस उतना महत्व कदापि नहीं दिया जा सकता जो अब तक प्राप्त था। इसके दो कारण हैं। एक—यह कि कहानी के छोटे से दायरे में एक पात्र को दूसरे पात्र से काफी अधिक महत्व देने का अर्थ यह होगा कि कहानी में कुछ ऐसे पात्रों का स्थान दिया गया है जो पूर्णतः में आवश्यक नहीं है या फिर कहानी के रचनाकोशल में कहीं गड़बड़ी है जिसके अनुसार सभी पात्रों को उनका उचित स्थान नहीं दिया जा सका है।

दूसरा कारण यह है कि कहानी का टेक्नीक या शिल्प निर्माण आजकल कुछ ऐसा होने लगा है कि उसमें एक पात्र को दूसरे पात्र की अपेक्षा प्रमुखता देना आवश्यक नहीं रहा है। कारण यह कि कहानी के अभीष्ट उद्देश्य की सिद्धि के लिये कहानीकार जिन कुछ पात्रों को चुनता है वे सभी अपनी दृष्टि से महत्वपूर्ण होते हैं और सब मिलाकर उस उद्देश्य की सिद्धि करते हैं। लेखक का उद्देश्य यह नहीं होता कि वह एक नायक के कार्यकलापों का; उसके शौर्य-अशौर्य का अथवा उसकी उदात्तता-अनुदात्तता का विवरण दे और यह सिद्ध करे कि प्रतिकूल परिस्थितियों के होते हुए भी उसने उन पर किस प्रकार विजय पाई। लेखक तो एक वातावरण की सृष्टि करता है और उसके निमित्त कतिपय पात्रों का हो आश्रय लेता है। इनमें से कोई पात्र यदि मुख्य जान पड़े या



उसका शेष पात्रों की अपेक्षा कुछ अधिक महत्व दीख पड़े तो यह आकस्मिक ही है।

इतना होते हुए भी, जैसा कहा जा चुका है जो भी पात्र आकस्मात् या लेखक की इच्छा से नायक पद का अधिष्ठान प्राप्त कर लेता है। उसका कहानी में मुख्य स्थान होता है। इस प्रक्रिया के अन्तर्गत आजकल की कहानियों में प्राचीन कहानियों की अपेक्षा एक विशेष अन्तर दृष्टिगोचर होता है। जहाँ प्राचीन आख्यानों के नायक, धीरोदात्त, धीर-ललित, धीरप्रशान्त अथवा धोरोद्धत हुआ करते थे वहाँ आज की कहानियों के नायकों का स्टेण्डर्ड बिल्कुल बदल गया है और उन्हें इस श्रेणी विभाजन के अन्तर्गत रहना पसन्द नहीं है। प्राचीनों ने इस वर्गीकरण का प्रतिपादन करते समय काव्य या साहित्य सम्बन्धी जो दृष्टिकोण अपने सम्मुख रक्खा था वह अब कालाक्रान्त हो गया है, अतएव आजकल हमारे नायक इनमें से कुछ हो ही यह आवश्यक नहीं है। आदर्शवाद से यथार्थवाद की ओर आने पर यह हलका सा परिवर्तन अनिवार्य था। साधारणतया आजकल के नायक न राजकुल से सम्बन्ध रखते हैं, न किसी प्रख्यात इतिवृत्त के मञ्चालक होने के नाते लोकजीवन से दूर होते हैं। आधुनिक कहानों लेखक उन पात्रों को भी नायक बना सकता है जो पीड़ित और पददलित हो, अशक्त और सहानुभूति के पात्र हो और उन्हें भी जो घृत और पाखण्डी हो, दुश्चरित्र और पातकी हो, लोभी अथवा क्रोधी हो, अथवा घृणा एवं निन्दा के पात्र हो। इस पक्ष का अधिक विवेचन करने की आवश्यकता नहीं है क्योंकि यह यथार्थवाद के अन्तर्गत हो चुका है।

नायिका—नायक के साथ ही नायिका का स्थान है। किसी कहानी में नायक के स्थान पर नायिका होती है और नायक का अभाव होता है; किसी कहानी में नायक बिना नायिका के ही कार्य करता है। इसका निर्णय कि कहानी का मुख्य पात्र नायिका हो अथवा नायक, अथवा दोनों ही हो, लेखक अभीष्ट वातावरण तथा उद्देश्य को ध्यान में रखकर तथा कथानक के सूत्रों को भली-भाँति पकड़ लेने पर कुशलतापूर्वक कर लेता है। नायक को भाँति ही नायिका भी आजकल संस्कृत के रीति-शास्त्रीय वर्गीकरण के कटघरे में रहना पसन्द नहीं करती और न उसके कार्यकलापों अथवा चेष्टाओं की दिशा अनिवार्यतः नायक की ओर उन्मुख ही रहती है। एक प्रकार से वह नायक को सहायता करने के प्रयोजन से होती है। यह भी आवश्यक नहीं कि नायिका नायक की प्रेमिका अथवा पत्नी हो जैसा कि प्रायः समस्त प्राचीन साहित्य में है। किन्तु ऐसा होना वर्जित भी नहीं है। प्रेम की अधिक प्रचलित आधुनिक कहानियों में नायिका मुख्यतः नायक की प्रेमिका होती है। किन्तु इसे नियम नहीं मानना

चाहिए, यह तो एक सीमित दायरे या परम्परा या ढर्रा मात्र है। सैद्धान्तिक रूप से नायिका का सम्बन्ध नायक से यह नहीं है। वह उसकी प्रेमिका या पत्नी हो, तो वैसी बनी रह सकती है, किन्तु सिद्धान्ततः वह कहानी के मुख्य पात्रों में से है। और जहाँ नायक हो वहाँ एक प्रकार से नायक के उद्देश्य में प्रकृत या अप्रकृत, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से सहायता देने के लिए कथानक की अधिष्ठात्री के रूप में प्रतिष्ठित है। इस अर्थ में वह नायक की कोई अन्य रिश्तेदार जैसे बहिन, भाभी, बुआ मौसी आदि भी हो सकती है मित्र या परिचित भी या विरोधिनी या प्रतिद्वन्दिनी भी। इसी प्रमेय ( निष्कर्ष ) का प्रतिपक्ष ( Corro lary ) यह है कि नायिका की प्रेमिका अथवा पत्नी कहानी की पात्र होते हुए भी कोई दूसरी स्त्री पात्र नायिका हो सकती है।

कहानी में कथानक के घटाटोप के अन्दर, या किसी अन्य जटिलता के अथवा असाधारण सरलता के कारण कभी-कभी यह निश्चय करना कठिन हो जाता है कि कहानी के पात्रों में से कौन नायक है और स्त्री पात्रों में से कौन नायिका। इस निश्चय का स्थूल आधार यही हो सकता है कि जो पात्र कहानी के उद्देश्य की सिद्धि में अधिकतम सक्रियता अथवा दृढता के साथ कथानक से आबद्ध होकर सहायक हो वही नायक अथवा नायिका के पद के योग्य है। नायक नायिका की इस परिभाषा को ऊपर दी गई 'पात्रों' की परिभाषा के साथ मिलान करने से दोनों का अन्तर प्रकट हो जायगा।

कथोपकथन—शैली वाले प्रकरण में बताया गया है कि कहानी लिखने की अनेक प्रणालियों में से कथोपकथन प्रणाली भी एक है। किन्तु साथ ही यह स्पष्ट कर दिया गया है कि कोरे कथोपकथन से सारी कहानों का निर्माण पूर्णतया असम्भव नहीं तो नितान्त कठिन अवश्य है। इस प्रकार 'कथोपकथन प्रणाली' यदि कही जा सकती है तो वही जिसमें कथोपकथन का प्रयोग अधिक मात्रा में हो।

क्या कथोपकथन कहानी का एक तत्व है ? —इसी विवाद से जुड़ा हुआ एक प्रश्न है जिसका कहानी-दर्शन में अपना महत्व है। प्रश्न यह है कि 'कथोपकथन' को कहानी का एक तत्व माना जा सकता है या नहीं। पाश्चात्य समालोचना से प्रभावित आजकल की सारी समीक्षाओं में कथोपकथन को उप-व्यास या कहानी का एक तत्व माना जाता है। यह मेरी विनम्र दृष्टि में भ्रामक है। तत्व वह पदार्थ या गुण है जिसके अभाव में किसी वस्तु का निर्माण असम्भव हो। कथोपकथन के लिए ऐसा कहना कि उसके बिना कहानी का निर्माण सम्भव नहीं है, कथोपकथन को अनावश्यक महत्व देना है। ऐसी कितनी

हो कहानियाँ हो सकती हैं और देखने में आती हैं जिनमें वार्त्तालाप नहीं होता । फिर भी वे कहानी की कसौटी पर खरी उतरती है । सच तो यह है कि ऐसी कहानियाँ अपेक्षाकृत अधिक भावुकता से भरी होती हैं, क्योंकि उनमें विचारों और भावनाओं का प्राबल्य होता है और इस नाते उनका कहानी साहित्य में अपना स्थान है । इस प्रकार यह कहना सत्यता से परे होगा कि कथोपकथन या वार्त्तालाप कहानी का एक तत्त्व होता है । कथोपकथन को तत्त्व मानने वाले विद्वानों को इतना सा सैद्धान्तिक संशोधन कर लेना चाहिए ।

कथोपकथन की आवश्यकता—किन्तु इतना होते हुए भी कहानी में बातचीत का जो महत्त्व है उसे कम नहीं किया जा सकता । जैसा कि हमने शैली वाले प्रकरण में देखा, बातचीत ही एक ऐसा साधन है जिसके द्वारा एक मनुष्य दूसरे मनुष्य के सक्रिय सम्पर्क में आता है । इस प्रकार कथोपकथन न केवल कहानी के सौन्दर्य में वृद्धि करता है अपितु कभी कभी नितान्त आवश्यक हो जाता है । इसके गुणों और विशेषताओं पर शीघ्र ही विचार किया जायगा; फिलहाल यह देखना चाहिए कि वे कौनसी परिस्थितियाँ हैं जिनके कारण कहानी में कथोपकथन का प्रयोग अनिवार्य न हो तो भी स्पृहणीय होता है । सबसे पहली बात तो यह है कि जिस प्रकार दैनिक जीवन में जीवित मनुष्य का पता उसके मूक रहकर काम करने से उतना नहीं चलता जितना उसकी बातचीत से, उसी प्रकार कहानी भी बिना कथोपकथन के जीवित होते हुए भी 'सजीव' नहीं जान पड़ती ।

यह बात स्वयं कहानी में एक सत्ता का आरोप करते हुए उस पर उसी सफलता के साथ घटाई जा सकती है, जितनी उसके पात्रों पर । जिस प्रकार मूक मनुष्यों के सम्पर्क में रहकर आदमी शीघ्र ही ऊब जाता है उसी प्रकार मूक कहानियों को पढ़कर पाठक । कभी कभी घटनाओं, विचारों, लेखक के मतों, तथा पात्रों की मानसिक ऊहापोह के घटाटोप के बीच किसी पात्र के मुँह से कहा हुआ एक वाक्य घनमण्डल में विद्युत् रेखा के समान रमणीक लगता है । इसके अतिरिक्त जिस बात को लेखक द्वारा सीधे रूप में कहे जाने पर भोडापन नजर आता है या रसभंग का दोष होता है उसे कथोपकथन द्वारा एक विशेष सौन्दर्य के साथ व्यक्त किया जा सकता है । घटनाओं और पात्रों की विशेषताओं के उद्घाटन के लिए कथोपकथन एक अच्छा साधन है । साथ ही कथोपकथन कहानी में गति का सम्पादन करता है । कथोपकथन जहाँ कहानी के जीवन का लक्षण है वहाँ उसके जीवट का भी चिह्न है । कहानी में नाटकीयता के अभाव की अधिकांश में पूर्ति यदि कोई कर सकता है तो वह कथोपकथन

हो। कहानी में कथोपकथन के आंशिक प्रयोग से इसमें दोहरा आकर्षण आजाता है, वह कथोपकथन के कारण नाटक का आनन्द प्रदान करती है और शेष अंश द्वारा उसमें कन्नानीपन भी रहता है। इन सब बातों के देखने हुए यह कहा जा सकता है कि कहानी में कथोपकथन का प्रयोग न केवल वांछनीय है, किन्तु कुछ हद तक आवश्यक भी है।

कथोपकथन की योग्यताएँ—किन्तु इस प्रयोग की अपनी सीमाएँ हैं। यह साफ है कि किसी भी प्रकार की बातचीत कथोपकथन का वह उद्देश्य पूरा नहीं कर सकती जिसकी उससे आशा की जाती है। सच तो यह है कि उसमें एक विशेष प्रकार के कौशल के समुष्मन की आवश्यकता है। यदि कथोपकथन में उन बातों का ध्यान नहीं रक्खा गया तो वह भार स्वरूप हो जाता है।

लाघव—कथोपकथन की सब से आवश्यक विशेषता यह है कि पात्रों द्वारा प्रयुक्त वाक्य अथवा वाक्यांश अति दीर्घ नहीं होने चाहिए। कथोपकथन का तात्पर्य दो या दो से अधिक के बीच में हुई आपसी बातचीत से है। अतः यह उचित नहीं है कि एक पात्र दूसरे पात्र के समक्ष जो भी बात कहे वह आशय जान पड़े। हाँ, यदि लेखक किसी ऐसे पात्र को जान बूझकर रखे जो लम्बे-लम्बे वाक्यों के बोलने में रम लेता हो, तब उक्त बन्धन को उस सीमा तक शिथिल किया जा सकता है। किन्तु यह छूट देने समय इस बात की जाँच मलो भाँति कर लेनी चाहिए कि यह लेखक की किसी विवशता या असीमदर्य के कारण है अथवा लेखक की स्वीर वृत्ति के कारण। प्रसाद और प्रेमचन्द के पात्रों की बातचीत इस गुण की पूर्ति करती है।

व्यावहारिकता—कथोपकथन की दूसरी विशेषता यह है कि उसमें मानव-सुलभ व्यावहारिकता होनी चाहिए। एक पात्र दूसरे पात्र से जो कुछ कहे वह ऐसा ही हो जो उन परिस्थितियों में सम्भव हो। इसी का दूसरा पहलू बह्ता-पात्र के व्यक्तित्व से सीधा और गहरा सम्बन्ध रखता है। लेखक अपने पात्र के मुँह से जो कुछ कहलावे उसमें पात्र के व्यक्तित्व के विपरीत किसी भी प्रकार का स्पष्ट या अस्पष्ट संकेत नहीं मिलना चाहिए, बल्कि उससे उस पात्र का व्यक्तित्व सम्पूर्णतया झलकना चाहिए, जैसे काँच के पतले प्याले में से उसमें रक्खा पेय।

चमत्कार-पूर्णता—किन्तु जहाँ बातचीत में सभी प्रकार की स्वाभाविकता होनी चाहिए वहाँ यह नितान्त आवश्यक है कि उसमें कुछ चमत्कार भी हो। चमत्कार-बिहीन बात स्वाभाविक होते हुए भी स्पृहणीय नहीं होती। उदाहरणार्थ—यदि कोई पात्र चलते-फिरते इस प्रकार की बातचीत करने लगेगा,

जो उसके दैनिक जीवन से पूर्णरूपेण सम्बद्ध हो किन्तु उसका कथानक आदि से कोई सम्बन्ध न हो ( जैसे, 'मुझे प्यास लगी है' ) तब उसकी बातचीत में कथोपकथन का गुण न आ सकेगा। कथोपकथन की यह अन्तर्देशीय विशिष्टता द्विविध है। एक तो उससे कहानी के कथानक अथवा चरित्र चित्रण का अनिवार्य सम्बन्ध होना चाहिए, और दूसरे उसमें आत्मगत चमत्कार या कान्ति होनी चाहिए। कथानक और कथोपकथन में सम्बन्ध है या नहीं इस बात का पता इससे लग सकता है कि वक्ता-पात्र ने अपनी बातचीत में कोई ऐसी बात कही है अथवा नहीं जिससे कहानी की घटना के आगे बढ़ने में अथवा उसके उद्घाटन में सहायता मिलती हो।

यही बात चरित्र चित्रण के सम्बन्ध में कही जा सकती है। पात्र जो कुछ कहेगा उससे उसके मस्तिष्क की गतिविधि का, उसके व्यक्तित्व का, उसके गुणों तथा अवगुणों का पता निश्चित रूप से लगेगा। सब तो यह है कि कथोपकथन की यह एक आवश्यक विशेषता है कि उससे चरित्र चित्रण में सीधे या तिरछे रूप में सहायता मिलती है। इसकी तीन चार दिशाओं का संकेत ऊपर कर दिया गया है।

**स्थानीय वातावरण**—इनके अतिरिक्त कथोपकथन कभी २ स्थानीय वातावरण की भाँकी देते चलते हैं जो सीधे रूप में कथानक या चरित्र चित्रण से सम्बन्ध नहीं रखता। ऐसे कथोपकथन प्रायः प्रत्येक कहानी में मिलेंगे। कहना चाहिए कि यह तो कथोपकथन की विवशता है। क्योंकि यदि बात चीत में कोई भी बात नहीं हो तो उपस्थित वातावरण की भाँकी तो होगी ही।

**स्वाभाविकता**—स्वाभाविकता के सम्बन्ध में एक बात और निवेदन करना है। पात्रों के बात चीत के सम्बन्ध में लेखक प्रायः भूल जाते हैं कि उनकी कहानियों के पात्र न केवल उस कहानी के पात्र ही हैं, अपितु उस कहानी के कथानक के अतिरिक्त शेष जगत के जीते-जागते प्राणी भी हैं। इसी तरह उनकी बातचीत केवल कहानी के साथ सम्बन्धित विशेष प्रकरण की ही बातचीत नहीं है प्रत्युत वह साधारण तौर पर कही जाने वाली बातचीत का ही एक अंश है। यह बात कि वह हमारी कहानी में एक पात्र के रूप में सहायक होगया है अथवा उसकी बातचीत उसके द्वारा कही जाने वाली सैकड़ों बातों में होते हुए भी हमारी कहानी के लिए एक विशेष महत्व की है, केवल एक आकस्मिक बात मात्र है। आपकी कहानी के लिए वह अपना शेष व्यक्तित्व अपनी शेष बातचीत का सहज और जाना-पहचाना हुआ

लहजा और कम से कम कहे तो अपने प्रसन्न वातावरण के साथ उसका सम्बन्ध नहीं छोड़ सकता। इसी का नाम स्वाभाविकता है। देखिए उषादेवी मित्रा की कहानी 'समझौता' के पात्रों की बातचीत का एक अंश—

“परेण उत्तर देना न चाहता था; परन्तु फिर भी कहना पड़ा—यदि नग्न सत्य को तुम मुझसे सुनना चाहती हो तो सुनो। कहता था कि जब छियाँ स्वयं ही अपनी लज्जा को विवस्थ करना चाहती हैं, अपनी नग्नता विश्व को दिखलाना चाहती हैं तो विश्व यदि सहज कौतुक से, विरमय से उस और एक बार देखले, तो हम उसे अपराधी कैसे कह सकते हैं? अपना सम्मान तो अपने हाथ में है। ‘भौजी—पालक का साग बड़े मजे का बना है, और थोड़ा देना।’”

आधुनिक स्त्रियों की लज्जा हीनता के प्रसङ्ग में पालक का साग कैसा मजेदार बना है। थोड़ा और लीजिए, उसी कहानी में:—

“कहना केवल इतना है कि प्रकृति के राज्य में न जाने कितने अनमेल होते रहते हैं, किन्तु अपने निपुण वर से वह उन अनमेल को मेल कर देती है। करती है यह सब प्रकृति ही, पुरुष नहीं। ‘अच्छा जल्दी आना बहन।’

उषादेवीजी के कथोपकथन की यह विशेषता कैसी हृदय को छूकर निकल जाती है। किन्तु यदि सारी कहानी में पालक का साग ही साग बिखर जाय तो कैसी किरकिरी होगी।

सरलता की सीमा—कथोपकथन का सरल होना अपने आप में एक बड़ा गुण है। यद्यपि उसे एक अनिवार्य विशेषता नहीं माना जा सकता। ऐसा मानने में दो बाधाएँ हैं। एक तो लेखक का पूर्वाग्रह जिसके कारण वह पात्र से मन में आवे जैसी अर्थात् इच्छानुसार कठिन या सरल भाषा का निरंकुशरूपेण प्रयोग कराता है और उसकी इस इच्छा शक्ति का विशिष्ट क्षेत्रों में सम्मान है जैसे जयशङ्करप्रसाद, चण्डीप्रसाद हृदयेश और इलाचन्द्र जोशी के संवाद।

दूसरी बाधा प्रसङ्ग विशेष अथवा पात्र विशेष की है, कभी-कभी प्रसङ्ग ऐसा ही आ जाता है जिसमें संवादों की भाषा सरल हो ही नहीं सकती, या शब्दों में सरल रहने पर भी भावों में जटिल हो जाती हैं; उसी प्रकार पात्र विशेष को सरल भाषा में कोई आनन्द नहीं आता। यहाँ नियम के रूप में इतना ही कहा जा सकता है कि यदि संवादों की भाषा सरल होते हुए भी चमत्कारपूर्ण बनाई जा सके तो उसे चक्करदार या जटिल बनाना कोई बुद्धिमानी नहीं है।

शिष्टता का प्रश्न—बात-चीत का शिष्ट होना भी एक विवादास्पद विषय है। आदर्शरूप में इसे ग्राह्य माना जा सकता है, किन्तु यथार्थवादियों का आग्रह है कि यदि कोई पात्र ज्ञान झुंझकर या अनजान में स्वभावतः अशिष्ट

भाषा का प्रयोग करे तो कहानी में उसको कैसे टाला जा सकता है ?

उनके मत में ऐसा करना न केवल यथार्थ से अवाञ्छनीय पलायन करना होगा, अपितु इसमें पात्र की चारित्रिक विशेषताओं के सम्यक् उद्घाटन या आवश्यक उद्घाटन में भी बाधा पड़ती है। तथ्यरूप में ये दोनों आपत्तियाँ बंध हैं, किन्तु साहित्य के सर्वमान्य आदर्श को ध्यान में रखते हुए किसी भी अवस्था में बातचीत आदि में अशिष्ट भाषा का प्रयोग वर्ज्य ही माना जायगा। इसीसे अशक जैसे यथार्थवादी कलाकार ऐसे स्थलों पर केवल यह कहकर सन्तोष कर लेते हैं कि अमुक पात्र न अशिष्ट भाषा का प्रयोग किया। इतना संकेत काफी है।

अन्य गुण—कथोपकथन के आनुषङ्गिक अथवा तात्कालिक गुण मबौद्धिकता की अपेक्षा भावनात्मकता का अधिक प्रयोग, मनोरञ्जकता और क्रमबद्धता को लिया जा सकता है। ऐसा प्रतीत होना कि लेखक पात्र की बातचीत के ब्याज से पाठक को उपदेश दे रहा है कहानी के अधिकांश गुण का नष्ट कर देता है। अतः उपदेश वृत्ति को कथोपकथन से सदैव हटाना चाहिए। जहाँ सुधार अथवा परिहार का संकेत देना हो वहाँ यह काम बड़े कोशल और रूपकात्मक तरीके से करना श्रेयस्कर रहता है। कथोपकथन मानवा मनाभावों के उकसाने का एक अत्यन्त श्रेष्ठ साधन है। अतएव इसका उपयोग इसी रूप में करना चाहिए जिससे पात्रों की मानसिक भावनाओं का उद्बोध, विकास और प्रथमन होता चले। यह स्वाभाविक है कि दो पात्रों की बातचीत का क्रम एक दूसरे के उत्तर प्रत्युत्तर के समान चलता है। कभी-कभी इसका अपवाद भी देखने का मिलता है। इसकी दो या तीन अवस्थाएँ हैं। जब दो या अधिक पात्र अपनी-अपनी बात अलग-अलग कह रहे हैं। यद्यपि उन सबका सम्बन्ध एक ही समान सूत्र से हो; दूसरे, जब असावधानी अथवा मानसिक विकृति के कारण अथवा परिहास आदि के उद्देश्य से स्वेच्छा पूर्वक एक पात्र दूसरे पात्र से असम्बद्ध अथवा अपूर्ण बातचीत करे; और तीसरे जब बातचीत में क्रम हो तो सहो, पर इतना विरल कि देख न पड़े। इन तीनों ही अपवादों से कथोपकथन की सैद्धान्तिक क्रम बद्धता को अनिवार्यता में कोई अन्तर नहीं आता। इसीके आगे यह कहा जा सकता है कि कहानी के रोष भाग का ओत्सुक्य (Suspense) गुण, कथोपकथन के एक निजी रूप में रहना चाहिए। एक पात्र की बात की प्रतिक्रिया दूसरे पात्र के मन पर क्या होती है और वह उसका क्या उत्तर देता है इसकी जिज्ञासा पाठक को बराबर रहनी चाहिए। साथ ही दूसरे पात्र का उत्तर ऐसा होना चाहिए जिसकी अधिकांश पाठक आशा न कर सके।

यह ठीक है कि कभी कभी ऐसे अटपटे, झूठे अथवा असम्बद्ध वाक्य खटकने लगते हैं कथो कि उनमें वह प्रभाव नहीं होता जो साधारणतया अन्य कहानियों में अथवा दैनिक जीवन के प्रसंगों में पाया जाता है। जैनेन्द्र की कहानियों के वातालापो में यह दोष प्रायः पाया जाता है यद्यपि उनकी अपनी शैली के अनुसार इसे दोष मानना चाहिए उनके साथ वैसा ही न्याय करना होगा जैसा शाइलॉक के साथ पोथिया ने किया था।

कथोपकथन कब और कहाँ ?—यहाँ एक व्यावहारिक प्रश्न उठ सकता कि कथोपकथन का प्रयोग कब अर्थात् कहानी के किन प्रकार के स्थलों में किया जा सकता है। यह कहना तो कदाचित् अनावश्यक है कि इसके लिए कहानी के अमुक-अमुक वर्गीकृत स्थलों जैसे प्रारम्भ, विकास, चरम और अन्त में से किन्हीं को नियत कर देना न सम्भव है न समीचीन। किन्तु यह कहा जा सकता है कि साधारणतया प्रारम्भ एवं अन्त के स्थलों पर कथोपकथन का प्रयोग कहानी में चमत्कार ला देता है। ऐसे अवसरों पर यह बराबर ध्यान रखना चाहिए कि ऐसे कथोपकथन काफी सजीव हो जैसे प्रसादजी की कहानियों में, न कि शिथिल जैसे विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक की कहानियों में। प्रारम्भ के स्थान पर वातालाप के प्रयोग के उदाहरण इससे पूर्व के प्रकरण में दिए जा चुके हैं। यहाँ देखिये, कहानी के ठीक अन्त में वातालापों के प्रयोग ने कहानी को कितना भाँसिक बना दिया है।

“क्या कहा था ?—थोड़ी सी ही होगी अपने लिए रख छोड़ी थी।”

“ठीक तो है। लकड़ी सब चिर गई है। केवल एक कुन्दा शेष है।  
के.....व.....ल।” —भगवतीप्रसाद वाजपेयी ‘सूखी लकड़ी’

“रामू की माँ ने धबड़ा कर कहा—अरी क्या हुआ री। महरी ने लड़खड़ाते स्वर में कहा—माँजी, बिल्ली तो उठ कर भाग गई।”

—भगवतीचरण वर्मा ‘प्रायश्चित’

“मोहन ने उठ कर नमस्कार किया। “आप यहाँ ?” शास्त्रिणीजी ने प्रश्न किया।

“जी हाँ !” मोहन ने नम्रता से उत्तर दिया—“यहाँ सहायक हूँ”। शास्त्रिणीजी उद्धत भाव से हँसी। उपदेश के स्वर में बोलीं—“आप गलत रास्ते पर थे।”

—निराला ‘श्रीमती गजानन्द शास्त्रिणी’

इसका अर्थ यह नहीं हुआ कि प्रारम्भ और अन्त के स्थानों पर कथोपकथन का प्रयोग किया जाना ही चाहिए। बैसे बिना इसके भी अच्छी कहानियाँ लिखी जा सकती हैं और लिखी जाती रही हैं। मन्तव्य यही है कि इन स्थलों



पर भी कथोपकथन का प्रयोग सुन्दर किया जा सकता है और शेष स्थानों की अपेक्षा इस शैली का कुछ अधिक महत्व है ।

किन्तु कहानी के विकास और चरम की अवस्था के लिए यह कहना असम्भव सा है कि इनमें कथोपकथन का प्रयोग कब और किस अवस्था में किया जाय । वस्तुतः यह लेखक पर ही छोड़ देने की बात है कि वह कथोपकथन का प्रयोग कहाँ कहाँ करे ताकि उसकी रचना में सौन्दर्य सम्पादन किया जा सके । हाँ इस सम्बन्ध में चार पाँच बातें संकेत रूप में कही जा सकती हैं । जहाँ लेखक लोकमय के कारण अपने कथानक अथवा चरित्राकन को पाठक के समक्ष प्रस्तुत करने का स्वयं उत्तरदायित्व नहीं लेना चाहता । कहानी कला की नई मान्यताओं के अनुरूप वहाँ उसे यह काम बरबस कथोपकथन को सोप देना पड़ता है । दूसरी बात यह है कि यो तो कहानी में कथोपकथनों के स्थलों की सूक्ष्म जाँच करने पर ऐसा प्रतीत होता है कि यह प्रयोग वही पर किया जाता है जहाँ इसकी आवश्यकता अनिवार्य रूप से अनुभव होने लगे और जब ऐतिहासिक अथवा अन्य किसी शैली से काम नहीं चलाया जा सके । उस समय ऐसा लगता है मानो पात्र को बोले बिना रहा नहीं गया हो और यदि नहीं बोलता तो कहानी में कुछ कमी अवश्य रह जाती । तीसरी बात यह है कि कहानी के बीच में कथोपकथन का प्रयोग वहाँ होता है जहाँ लेखक किसी डिटेल अर्थात् विस्तार या विशेष विवरण में जाना चाहे । चौथी बात यह कि नाट्य शास्त्र के अनुसार रस का परिपाक अधिकतर कथोपकथन के द्वारा ही हो सकता है; विशेषकर क्रोध आदि का अभिज्ञान बातचीत से ही सम्भव है, अतएव लेखक की दृष्टि में कहानी के जिस स्थल में मार्मिकता होती है वहाँ या तो वह अत्यन्त अंतर्मुख हो जाता है और साकेतिक रूपकात्मक, अथवा रहस्यमयी भाषा का प्रयोग करने लगता है, अथवा अत्यन्त बहिर्मुख हो उठता है जिसका एक मात्र प्रमाण कथोपकथन ही है । वह इस अवस्था के मध्यम मार्ग अर्थात् साधारण ऐतिहासिक आदि शैली के प्रयोग से सतृप्त नहीं हो पाता । ‘तेरी कुड़माई होगई?’ ‘वत्’ ‘तेरी कुड़माई होगई?’ ‘देखते नहीं, यह रेणमी कड़ाहुआ सालू?’ इस शैली में जो चमत्कार है वह अन्य किसी शैली में कहाँ? तभी इस शैली के समाप्त होते ही कहानी का किशोर नायक रास्ते में कड़ियों से टक्कर खाए बिना घर नहीं पहुँचता ।

इसके अतिरिक्त यह भी स्पष्ट है कि कथोपकथन एक नितान्त स्वाभाविक स्थिति का परिचायक है, अतएव जहाँ लेखक वातावरण को अत्यन्त स्वाभाविक निरूपवर्ती और सहज विश्वसनीय बनाना चाहता है वहाँ वह कथोपकथन का आश्रय लेता है ।

उद्देश्य और अन्य तत्वों से सम्बन्ध—कथोपकथन का उद्देश्य कथोपकथन ही है, उसी प्रकार जिस प्रकार कहानी का उद्देश्य कहानी ही । यह बात दूसरी है कि इस उद्देश्य के साथ ही साथ कथानक और चरित्र-चित्रण की अभिव्यक्ति भी हो जाती है ( और होनी चाहिए ) और स्वाभाविक वातावरण का निर्माण भी हो जाता है । इस प्रसङ्ग में ऊपर की पक्तियों में पर्याप्त प्रकाश डाला जा चुका है ।

कथोपकथन का कहानी के उद्देश्य तथा वातावरण के अतिरिक्त शेष तत्वों से क्या सम्बन्ध है इसकी विवेचना भी आघकाश में भिन्न-भिन्न तत्वों के प्रकरण में की जा चुकी है । वातावरण के साथ कथोपकथन का सम्बन्ध इतना ही है कि यह वातावरण को सजीव बनाने में सहायक होता है और उसका एक हूबहू खाका खींच देता है । इस अर्थ में यह शेष किसी भी तत्व से आगे है । किन्तु यह कहना कि वातावरण के अनुकूल ही कथोपकथन का निर्माण करना चाहिए एक प्रकार से अतिशयोक्ति है, क्योंकि कभी-कभी वातावरण के विपरीत भी बातचीत होती हुई देखी जाती है और कभी-कभी पात्रों की चाल ढाल, स्तर आदि तक को कथोपकथन की भाषा आदि के गठन के समय आँखों से ओझल करना पड़ता है जैसे प्रसादजी की कहानियों में—जान बूझकर अथवा विवशता के कारण । कहानी के उद्देश्य के साथ कथोपकथन का गहरा सम्बन्ध इस अर्थ में है कि कहानीकार अन्ततोगत्वा जो कुछ कहना चाहता है उसकी अधिकांश में पूर्ति उसके पात्रों की बातचीत कर देती है । 'उसने कहा था' का सारा आधार हो एक विशेष समय की बातचीत है और यही उसके नाम से ध्वनित होता है । किन्तु इसे अविच्छेद्य नियम मानकर चलने से भ्रान्ति होने की आशङ्का है । हाँ यदि कथोपकथन हुए भी और अत्यन्त शिथिल, वहाँ कहानीकार के उद्देश्य की पूर्ति में बाधा पड़ने की सम्भावना है ।

जहाँ तक कथोपकथन का भाषा से सम्बन्ध है, एक बात विशेष रूप से निवेद्य है । कथोपकथन को प्रस्तुत करते समय लेखक दो या तीन प्रणालियों का आश्रय लेता है । या तो केवल वह सम्बन्धित पात्र का नाम या सकेत देकर उसकी बातचीत रख देता है । जैसे—'कालिन्दी ने कहा—सुनन्दा, खाने वाले हम चार हैं । खाना हो गया ?' दूसरे, लेखक केवल नाम देने से सन्तुष्ट नहीं होता, अपितु वक्ता पात्र की मानासक भावना का हल्का या गम्भीर प्रतिबिम्ब भी देता चलता है । जैसे—'कालिन्दी ने झँपकर कहा—मेरा मतलब, काफ़ी लंबी है ।' "सुनन्दा ने धीमे से कहा—अचार लेते जाओ ।" इसी प्रकार—"मैंने

कुछ खिस सा हो कर दूसरी ओर देखते हुए कहा—जान पड़ता है तुम्हें मेरे आने से विशेष प्रसन्नता नहीं हुई। उसने एकाएक चौंक कर कहा—“हैं?” और तीसरी प्रणाली वह है जहाँ लेखक न तो पात्र की मुद्रा आदि के विषय में कुछ कहे और न उसका नाम आदि ही तत्काल बताये। “बन्दी?” “क्या है?” “सोने दो।” “मुक्त होना चाहते हो?” “अभी नहीं, नींद खुलने पर।” यह वार्तालाप ठीक ऐसा ही है। प्रसादजी की कहानियों में ऐसे वार्तालापों की शृङ्खलाओं पर शृङ्खलाएँ मिलती हैं और वे बड़ी प्रभावोत्पादक होती हैं। इनसे जहाँ वक्ता के नाम के रहस्य गंभीत होने के कारण कौतूहल की भाषा बनी रहती है वहाँ पाठक को अनावश्यक विवरणों से मुक्त रहने का सन्तोष भी रहता है।

इस विषय में यह प्रश्न हो सकता है कि कब लेखक को पात्र की मुद्रा आदि के सम्बन्ध में कहना चाहिए और कब बिना उसके कहे ही काम चल सकता है। इसके उत्तर में यही कहा जा सकता है कि जहाँ लेखक यह समझे कि उसके मुद्रा आदि के लिए संकेत देने के बिना उसकी बातचीत की भावना पूरी तौर पर प्रकट न हो सकेगी वहाँ ऐसे संकेतों में बातचीत का प्रभाव प्रबल हो जाता है और एक दृष्टि से ये संकेत कथोपकथन के ही अङ्ग हैं फिर भी ऐसे संकेत अनावश्यक होने पर भार स्वरूप भी जान पड़ते हैं। यह लेखक का आत्म-विश्वास ही है जिसने प्रसादजी की लेखनी से ‘आकाशदीप’ की उक्त बातचीत बिना किसी मुद्रात्मक संकेत के ही कहलवाई है।

कथोपकथन के भेद—कथोपकथन नाटक का आधार है और इस आधार पर संस्कृत के प्राचीन लक्षण साहित्य में कथोपकथन की विस्तृत व्याख्या की गई है। वहाँ पर इसके तीन मुख्य भेद माने गए हैं, यथा श्राव्य, अश्राव्य और नियत श्राव्य। श्राव्य बातचीत वह है जो नाटक के सभी श्रोताओं को सुनाई जा सके, अश्राव्य बातचीत वह है जहाँ पात्र कुछ कहता तो है किन्तु वह श्रोताओं अथवा शेष पात्रों को सुना कर नहीं कहता। इसमें ‘स्वगत कथन’ आ जाता है। नियत श्राव्य वह कथोपकथन है जिसको मञ्च पर आए हुए पात्रों में से कृष्ण को अथवा सीमित पात्र-संख्या को सुनाया जाय। इनके अतिरिक्त नेपथ्य भाषण आदि भी होते हैं। प्रकट है कि इस वर्गीकरण को हबहू कहानी पर नहीं घटाया जा सकता क्योंकि कहानी एक श्राव्य (और आजकल पाठ्य) काव्य की श्रेणी में आती है जब कि नाटक दृश्य काव्य की श्रेणी में। फिर भी इन सब भेदों को कहानी में स्वीकार करने में कोई महत्वपूर्ण बाधा नहीं है। आज कल की कहानियों में भी अधिकशः बातचीत श्राव्य ही होती है; पात्रों के स्वगत भाषण भी चलते हैं (हाँ इन्हें आधुनिक नाटक में अवश्य वर्ज्य माना गया है) और नियत

आव्य कथोपकथन भी होते हैं जहाँ एक या दो पात्रों के समक्ष अपनी बात कहें। अलौकिक कथानक वाली कहानियों में कभी-कभी नेपथ्य-भाषण भी होते ही हैं चाहे आलोचक कितना ही यथार्थवादी क्यों न बने।

कथोपकथन की विशेष अवस्थाएँ—यहाँ हम उन अवस्थाओं पर विचार करेंगे जो कथोपकथन की सामान्य विशेषताओं के अन्तर्गत नहीं आती किन्तु जो अपने विशिष्ट रूप के कारण विशेष महत्त्व रखती हैं। प्रश्न हो सकता है कि जिन कहानियों की शैली आत्मकथा शैली है उनमें बात चीत का क्या स्थान है? स्वामाविक है कि सारी कहानी के प्रथम पुरुष में कहे जाने के कारण उसमें आने वाली दो या अधिक पात्रों की बातचीत और विशेष रूप से कहानी के वक्ता “मैं” द्वारा कही गई बातचीत में एक प्रकार की विलक्षणता आने की सम्भावना रहती है। जहाँ यह वक्ता-पात्र सत्कर्ता से अपने चरित्र आदि के विषय में कोई ऐसी जानकारी नहीं देगा जिसकी आशा एक तटस्थ दर्शक अथवा लेखक से की जा सकती है वहाँ यह भी सम्भव है कि शेष पात्रों और कथानक की गतिविधि के विषय में उसका दृष्टिकोण सर्वदा निष्पक्ष न हो। इस प्रकार ऐसी कहानियों में उस गुण के अभाव की आशङ्का की जा सकती है जो ऐतिहासिक शैली की कहानियों में अनायास पाया जाता है। किन्तु यह सदैव स्मरण रखना चाहिए कि आत्मकथा शैली की कहानियों का नायक जिससे हमारा अभिप्राय ‘मैं’ से है प्रायः लेखक के अपने चरित्र अथवा प्रकृति व्यक्तित्व का प्रतिविम्ब लिए नहीं रहता अर्थात् उसके स्थान पर लेखक की कल्पना नहीं की जा सकती। यह बात और है कि परोक्ष रूप से लेखक का व्यक्तित्व इस वक्ता पात्र में परिलक्षित होता है। और यह अन्य किसी भी पात्र के साथ हो सकता है।

कभी-कभी बात का एक विशेष रूप देखने को मिलता है। वर्गीकरण के लिए इसे अप्रकृत या ‘विकृत’ रूप कह सकते हैं। जैसे कोई पात्र अन्यथा कितना ही सत्यवादी क्यों न हो किसी विशेष परिस्थिति में पड़कर मिथ्याचार करता है, या कोई निर्बल पात्र मौका देखकर शूरवीरता की बातें बघारता है। बातचीत के प्रस्तुत रूप के अनुसार वक्ता पात्र का चरित्र बातचीत के अनुसार ही माना जाना चाहिए। सब मिलाकर ऐसा चरित्र चित्रण अयथार्थवादी ही माना जायगा। यही बात बातचीत के दौरान में आये हुये व्यङ्ग्य और हंसी—मजाक आदि के सम्बन्ध में समझनी चाहिए। इसी प्रकार किसी पात्र की प्रकृत बातचीत से किसी दूसरे पात्र के विषय में भ्रम होने की काफी सम्भावना है। इसी सिद्धान्त के अनुसार कथानक के सूत्रों को पकड़ने में पाठक को काफी गलती हो सकती है। ‘मुद्रा-राक्षस’ नामक नाटक में चारण्य और चन्द्रगुप्त की

कृत्रिम युद्ध-योजना से ओत प्रोत सारी बात-चीत इसका एक ऐतिहासिक प्रमाण है। कहने का अर्थ यह कि बात-चीत के जरिए पात्रों के चरित्र, वातावरण, कथानक आदि को हृदयङ्गम करते समय इस बात को दृष्टि से ओझल नहीं होने देना चाहिये।

वातावरण—हिन्दी के एक प्रसिद्ध विद्वान् ने लिखा है कि कहानी में न चरित्र के विकास की गुञ्जायण है न कथानक के फैलाव की, उसमें तो केवल एक ही बात अपेक्षित है और वह है वातावरण की सम्यक् अभिव्यक्ति। उन्होंने यह भी लिखा है कि कहानी का यह तत्त्व इतना महत्त्वपूर्ण है कि उसके होते हुए कथानक, चरित्र-चित्रण आदि में से किसी को भी कहानी का तत्त्व नहीं माना जा सकता। माननीय विद्वान का यह कथन अत्युक्तिपूर्ण होते हुए भी एक प्रकार से सही है। उनका अभिप्राय यह है कि कहानी में इसका निर्माण इसलिए नहीं होता कि उसके द्वारा पात्रों अथवा पात्रों के वर्गों की विशेषताओं का खाका खोचा जाय, अथवा कथानक का ताना बाना बुनकर पाठक के हृदय पर तत्सम्बन्धी आतङ्क स्थापित किया जाय या उसका मनोरञ्जन किया जाय। इशा भल्ला खाँ की 'रानी केतकी की कहानी' के समान उसका उद्देश्य भाषा-शैली सम्बन्धी चुलबुलाहट की बानगी पेश करना तो कतई नहीं है। कहानी तो एक सक्षिप्त किन्तु मार्मिक प्रभाव में विश्वास रखती है और उसी के प्रक्षेपण के लिए उसका जन्म होता है। यह प्रभाव वह जिस तत्त्व—और वह तत्त्व केवल एक है—के जरिए डालती है उसका नाम है वातावरण। कहानी में चाहे अमुक चरित्र अनायास उभर आया हो, चाहे कथानक का कोई सूत्र और स्वयं वह उपेक्षित प्रभाव बन गया हो : उसका क्रीड़ास्थल, पात्र अथवा रङ्गमञ्च वातावरण ही है। कहानी वह नाटक है जिसमें यह रङ्गमञ्च ही एक मुख्य विषय है ; वह एक ऐसा स्थल है जहाँ से एक खास रङ्ग की अनेक छोटी पिचकारियाँ छूट रही हो और पात्र यदि अभिनय के लिए सन्नद्ध होकर वहाँ आता है तो आमूलचूल उसमें सराबोर हो जाता है। और यह रङ्ग इतना उज्ज्वल है कि उसे उसमें अधिकाधिक आनन्द आता है। "ज्यो-ज्यो बूँडें श्यामरंग, त्यो त्यो उज्ज्वल होय।" श्रोतागण भी इस रंगस्थली को देखकर इतने भाव विभोर हो उठते हैं कि वे इस रासलीला के अंग बन जाते हैं। यह वह मुरली की तान है जिसको सुनकर गोकुल की किशोरियाँ अपना अपनत्व भूल जाती हैं। "अपुनपो आपुन ही विसरायो।" यह वह गिरधर गोपाल है जिसके लिए मीरा अपने शारीरिक धर्मों का अनुशासन उतार कर फेंक चुकी थी और कहती फिरती थी, "मेरे तो

गिरधर गोपाल दूसरी न कोई ।”

प्रबल है कि कहानी के प्रभाव का आधार होने के कारण वातावरण की महत्ता स्वयंसिद्ध है। सच बात तो यह है कि प्रभाव के साथ वातावरण यों जुड़ा हुआ है जैसे घोड़े के साथ उसका घर और कभी-कभी दोनों में भेद करने में कठिन बुद्धि परीक्षा हो जाती है। किन्तु शास्त्रीय दृष्टि से दोनों को भिन्न-भिन्न मानना चाहिये।

वातावरण क्या है ?—वातावरण के लिए यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि कौन कौन से उपकरण उसका निर्माण करते हैं; वे उपकरण सदा प्रस्तुत कहानी में निहित रहते हैं अथवा उनकी रचना कही बाहर से करनी पड़ती है; वे उपकरण कहानी विशेष के अनुसार बदलते रहते हैं अथवा कोई सर्वमान्य उपकरण निर्धारित किए जा सकते हैं; तथा ऐसे सर्वमान्य उपकरण भी सभी कहानियों में समान रूप से पाए जाते हैं अथवा वे उपकरण कहानी विशेष के साथ घटते बढ़ते रहते हैं। यहाँ तक कि यह भी कहना कठिन है कि अमुक पदार्थ वातावरण का उपकरण है अथवा उपादान, प्रतीति उसका आधारभूत तत्त्व है अथवा उसका प्रस्तुत या बाह्य अङ्ग या रूप। ‘प्रभाव’ के साथ उसका सम्बन्ध अत्यन्त उलझा हुआ है ही। इन प्रश्नों को देखते हुए वातावरण कहानी का सबसे जटिल तत्त्व है।

कुछ परिभाषाएँ— वातावरण की परिभाषा एक स्थल पर यों की गई है :—  
“हमारा जीवन देशकाल और युग विशेष की परिस्थितियों से सम्बन्धित एवं प्रभावित होता है। पात्र भी जीवन के प्रतीक हैं, अतः वे भी इनसे अछूते नहीं रह सकते। कहानी में देशकाल और परिस्थितियों के सङ्कलन या समीकरण को शब्द चित्रों के सहारे मूर्त रूप देना ही वातावरण प्रस्तुत करना है।”

वातावरण के सम्बन्ध में एक दूसरे विद्वान लेखक ने लिखा है :—

“वातावरण वस्तु विन्यास के वर्णन से किसी कहानी में पूर्णता प्राप्त नहीं करता वह तो बड़ी कथा का कार्य है, परन्तु कहानी की समस्त गति की परख के लिए एक मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि निर्माण करना उसका प्रमुख कार्य है। सारी कहानी के अभिज्ञान के लिए उसके निर्माण की बड़ी आवश्यकता है। उसका अस्तित्व बहुत बार चिन्तना के सजग स्पन्दन से बनना है और बहुत बार भाव जगत की एकतानता से उदय होता है।”

एक ‘जिज्ञासु’ महाशय ने वातावरण को लेकर अपने आपको शब्दों के मकड़ी जाल में स्वेच्छा पूर्वक फँसा लिया है। कहानियों का वर्गीकरण करते हुए वे लिखते हैं :—

“जिस कहानी में लेखक का प्रधान उद्देश्य किसी भावना तथा अनुभूति से ओतप्रोत होकर किसी सुन्दर वातावरण की सृष्टि करना होता है उसे वातावरण प्रधान कहानी कहते हैं। वातावरण प्रधान कहानो के लिए आगे चलकर एक उचित परिपार्श्व की आवश्यकता होती है। इस प्रकार को कहानियो में उस बाह्य वातावरण तथा परिपार्श्व के साथ मानव जीवन को किसी एक मुख्य भावना की प्रधानता होनी आवश्यक है। उसी मुख्य भावना को लेकर बाह्य वातावरण तथा परिपार्श्व के सहारे कहानो का विकास होता है।”

सुधी लेखक आगे कहते हैं :—

“कला की दृष्टि से इन कहानियो का स्थान ऊँचा है, क्योंकि यहाँ लेखक को अपनी कला निपुणता के प्रदर्शन के लिए अच्छा अवसर हाथ लग जाता है। लेखक कवित्वपूर्ण, लाक्षणिक सौन्दर्य से परिपूर्ण यथाथवाद, आदर्शवादी और भावनात्मकता ( भावनात्मक ? ) में से किसी भी वातावरण का चित्रण कर सकता है। उसे कहानी की व्यञ्जना में कला की कतर ब्योत की भी पूर्ण स्वतन्त्रता है।”

इन तीनों परिभाषाओं प्रथवा विवरणों को भापा तो भिन्न-भिन्न है ही इनके अर्थों में भी एक विचित्र भिन्नता है। पिछले दो विवरणों को भाषा से ऐसा प्रतीत होता है कि दोनों लेखक अपनी बात का अनुभव तो बहुत सबलता पूर्वक कर रहे हैं किन्तु उनकी अभिव्यक्ति बहुत शिथिल एवं अशक्त है, उसमें एक प्रकार की अकुलाहट सी है जैसे वे कुछ कहना चाहते हुए भी कह नहीं पारहे हो। इसके लिए स्वयं लेखक उत्तरदायी हैं अथवा वे किसी बाहरी विवशता के कारण ऐसा कर रहे हैं, इसका परिचय आगे की समीक्षा से मिल जायगा, फिल-हाल यहाँ इनके मन्तव्य को समझने की चेष्टा करना चाहिए।

दूसरी परिभाषा के अनुसार वातावरण कहाना का कोई आन्तरिक गुण है, जबकि तीसरे लेखक के अनुसार वातावरण का आराप ऊपर से होता है और वह बाह्य होता है। एक के अनुसार वातावरण स्वयं एक मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि तैयार करके पाठक को देता है, तो दूसरे के अनुसार कोई भावना अथवा अनुभूति वातावरण का निमाण करता है। पहले के अनुसार यह मानसिक पृष्ठ-भूमि भावनात्मक एवं चिन्तन प्रधान, दो प्रकार का होती है, जबकि दूसरे के मत से वातावरण के चार रूप होते हैं, कवित्वपूर्ण, भावात्मक ( इन दोनों में अभेद की कल्पना काठन है ) यथाथवाद और आदर्शवाद। पहले के सिद्धान्त से ऐसी ध्वनि निकलती है कि वातावरण अपन आप में एक पूर्ण, एक निरपेक्ष तत्त्व है और उसका अस्तित्व सभी कहानियो में समान रूप से होता है

( उसके रूप में अन्तर आ सकता है मात्रा में नहीं ) जबकि दूसरे महाशय ठीक इसके विपरीत मानते हैं कि वातावरण के अतिरिक्त एक 'उचित परिपक्व' की ओर अधिक अपेक्षा होती है ( यह 'परिपक्व' शायद प्रथम लेखक के 'मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि' पद से मिलता है ) जिसका वातावरण से अज्ञाज्ञी भाव का सम्बन्ध नहीं है, तथा इसकी मात्रा चित्रण की सफलता की दृष्टि से नहीं किन्तु कहानीकार के निश्चित प्रयोजन के आधार पर कहानी-विशेष के अनुसार घटती-बढ़ती रहती है अर्थात् लेखक चाहे तो किसी में वातावरण का अंश कम और किसी कहानी में अधिक डाल सकता है, यह नहीं कि वह किसी में कम सफल हो और किसी में अधिक । इसके अतिरिक्त 'जीवन की किसी एक मुख्य भावना' की भी आवश्यकता होती है ।

इन परस्पर विपरीत लक्षणों के होते हुए वातावरण के बारे में किसी भी निर्णय पर पहुँचना सम्भव नहीं है । वातावरण क्या है इसके विषय में तो इन दोनों लेखकों ने सीधे रूप में कुछ भी नहीं कहा है; जो कुछ कहा गया है वह यही कि वातावरण का निर्माण कैसे होता है, उसका कहानी में क्या स्थान है तथा उसके कितने प्रकार हैं । वातावरण की परिभाषा सबसे पहले वाले लेखक ने की है । वे उसके तीन उपकरण मानते हैं—(१) देश, (२) काल तथा (३) युग विशेष की परिस्थितियाँ । कहानी की भाषा द्वारा इन तीन उपकरणों का अभिज्ञान ही वातावरण है । इस मत में काफी साहसपूर्ण दृढ़ता एवं स्पष्टता है, यद्यपि दूसरे और तीसरे उपकरण का अन्तर यहाँ भी पूर्णरूप से स्पष्ट नहीं है । कदाचित् लेखक ने 'काल' को युग विशेष की परिस्थितियों के उसी अंश तक सीमित रक्खा है, जहाँ तक उसका कहानी में प्रयोग हुआ हो, अर्थात् ऋतु, वर्ष, दिन आदि, और युग विशेष की परिस्थितियों में अन्य बातें जैसे रहन सहन, आचार-विचार, संस्कृति, वेशभूषा आदि रखी हैं । साधारणतया इनको भी 'काल' के अन्तर्गत ले लिया जाता है ।

वातावरण के उपकरण—वातावरण के सम्बन्ध में 'देशकाल' का फामूला काफी चलता है । किन्तु मेरी दृष्टि में वातावरण का पूरा परिचय 'देशकाल' से नहीं मिलता । कहानी के प्रभाव का एक मात्र आधार मेरी समझ में वातावरण ही है और पाठक के मनःपटल पर सारे कहानी केवल देश और काल के रूप में अङ्कित नहीं रहती, प्रत्युत अन्य कई बातों के रूप में रहती हैं, जिनमें देश और काल सब से अधिक महत्वपूर्ण बातें भी नहीं हैं । वातावरण कहानी भर को व्याप्त किए रहता है, जैसे कि पृथ्वी को आकाश । शाब्दिक रूप में भी वातावरण कहानी के वातावरण अर्थात् Atmosphere के अलावा न



कुछ है न हो सकता है। जिस प्रकार आकाश के पाँच गुण बताए गए हैं—  
शब्द, रूप, रस, स्पर्श और गन्ध, उसी प्रकार कहानो के वातावरण के भी ये  
उपकरण कहे जा सकते हैं :—

शब्द = भाषा शैली व कथोपकथन ।

रूप = कथानक व चरित्र चित्रण ।

रस = उद्देश्य ।

स्पर्श = देश ।

गन्ध = काल ।

कथात्मक साहित्य का वातावरण इन सब तत्वों, अर्थात् भाषा-शैली, कथोपकथन, कथानक, चरित्र-चित्रण, उद्देश्य, देश तथा काल इन सबसे मिलकर बनता है और इनके बनने बिगडने पर वातावरण का बनना बिगडना निर्भर है। ज्यो-ज्यों कहानी में इन तत्वों का विकास होता जाता है वैसे-वैसे वातावरण का विकास होता जाता है। चूँकि इसी के आधार पर कहानी के प्रभाव का निर्माण होता है और कहानी में प्रभाव की एकतानता होनी अनिवार्य है, इसी कारण इस बात पर विशेष बल दिया जाता है कि कहानी के कथानक में अन्तर्कथाएँ नहीं होनी चाहिए, तथा उसमें जटिलता नहीं आनी चाहिए, कहानी के पात्रों के चरित्र में अधिक परिवर्तन नहीं होनी चाहिए, कहानी में सङ्कलनत्रय होना चाहिए अर्थात् देश, काल तथा कार्य की एकसूत्रता होनी चाहिए, कहानी का एक निश्चित उद्देश्य होना चाहिए जिसमें हेर फेर की अधिक गुञ्जायश न हो ( यहाँ तक कि कुछ लेखकों के अनुसार वह उद्देश्य पूर्व निर्धारित होना चाहिए । ) और उसकी भाषा-शैली में एकरूपता होनी चाहिए। उपन्यास में ये सब बन्धन नहीं हैं। इसी कारण उसका प्रभाव भी उसके वातावरण के अनुरूप एक विस्तृत केनवस पर होता है। कहानी में न केवल ये तत्व अपनी-अपनी सीमा में रहते हैं, अपितु इन्हे कहानी के प्रभाव की सिद्धि के लिए एक दूसरे से सटा रहना पड़ता है, एक-दूसरे के प्रति निष्ठावान रहना पड़ता है। तत्वों के परस्पर सम्बन्धों की विस्तृत व्याख्या करते समय प्रत्येक तत्व के प्रकरण में इस बात की पुष्टि की जा चुकी है। इसी से वातावरण प्रत्येक तत्व के साथ भिन्न-भिन्न रूप में जुड़ा हुआ होने पर भी एक समीकृत प्रभाव का निक्षेप करता है। यह आवश्यक नहीं कि सभी तत्व एक साथ प्रत्येक स्थल पर वातावरण का एक रूप निर्माण करें; तत्व विशेष के साथ-साथ वातावरण के रूप में अन्तर होता रहता है; किन्तु सब मिलाकर कहानी भर का वातावरण एकरूप होता है जिसके खण्ड नहीं किए जा सकते। उपन्यास में ऐसा नहीं

होता, और कहानी तथा उपन्यास का यह अन्तर शाश्वत अन्तर है।

वातावरण का स्वरूप—इस विवेचन से ये निष्कर्ष निकलते हैं—

(१) वातावरण कहानी का अतिरिक्त गुण है, बाह्य प्रकृति नहीं।

(२) वातावरण सभी कहानियों में अनिवार्यतः होता है और उसकी मात्रा निर्धारित नहीं की जा सकती। कहानी-विशेष के अनुसार उसके रूप का आकार-प्रकार में अन्तर हो सकता है। उसी तरह जिस तरह प्राण प्रत्येक जीवित पदार्थ में होता है (और प्रत्येक प्राणी में केवल एक ही प्राण होता है) हाँ यह सम्भव है कि किसी का प्राण अधिक ओजस्यो, वीर्य और सबल हो, किसी का प्राण निर्बल, विरल और उदासीन। सबल वातावरण वाली कहानी को वातावरण प्रधान कहानी कहना उतना ही उद्देश्य है, जिनका सबल प्राण वाले व्यक्ति को प्राण प्रधान या श्वास प्रधान व्यक्ति कहना। जो कहानीया वातावरण प्रधान कही जाती हैं उनके उपकरणों की जाच करने पर विदित होगा कि वहाँ विशेषता का आधार स्वयं वातावरण नहीं है (क्योंकि वातावरण कोई बाह्य उपकरण या तत्व नहीं है) किन्तु उनमें से कोई या अनेक उपकरण ही ऐसे बनाए गए हैं जिनका प्रभाव पाठक पर देर तक पड़ता है।

(३) वातावरण कहानी का एक महत्त्वपूर्ण तत्व है जो उक्त उपकरणों (अर्थात् कहानी के अन्य तत्वों तथा देशकाल के योग) से बनता है और वह 'प्रभाव' की सिद्धि करता है, अर्थात् उसके द्वारा पाठक पर 'प्रभाव' का अकुर जमता है। वातावरण कहानी के प्रभाव के अतिरिक्त और किसी तत्व अथवा साध्य का साधन नहीं है, वह स्वयं एक मानसिक पृष्ठभूमि है जो उक्त उपकरणों से तैयार होती है, उसका (प्रभाव को) निर्माण करना इतना अधिक तक्ष्य एवं महत्त्वपूर्ण नहीं जितना उसका स्वयं का निर्मित होना, क्योंकि प्रभाव तो वातावरण का एक अवितर्क्य फल है, यह नहीं कि वातावरण सबल होते हुए भी प्रभाव निर्बल होजाय अथवा वातावरण अशक्त होने पर भी कहानी का प्रभाव शक्तिशाली हो, वातावरण तो अपना पार्ट अदा करेगा ही, हाँ यह अवश्य देखना होता है कि उसे स्वयं भलीभाँति पालापोसा गया है या नहीं, उसे स्वयं उचित दीक्षा मिली है या नहीं।

(४) वातावरण के भेद नियत करना खतरे से खाली नहीं है। क्योंकि वह उक्त सात तत्वों पर निर्भर करता है और उन सातों के अनेक प्रकार हो सकते हैं। इस प्रकार भाषा-शैली के आधार पर वह कविस्वरूप और भावात्मक आदि-आदि भी हो सकता है, पात्रों के आधार पर चिन्तन-प्रधान और द्विजला भी, बहुशय के आधार पर मथार्थवादी और आदर्शवादी भी, देशकाल के आधार

पर सामाजिक और ऐतिहासिक भी, आदि आदि । इस अर्थ में एक ही कहानी के वातावरण में अनेक गुणों का समावेश हो सकता है । प्रसादजी की किसी एक ही कहानी को भावात्मक, ऐतिहासिक, आदर्शवादी, वातावरण वाली कहानी कह सकते हैं ।

(५) कविता के रस की भाँति वातावरण अपने आप में पूर्ण है किन्तु उसको कहानी से पृथक नहीं किया जा सकता । इसकी सफलता अथवा असफलता का आधार इसके निर्माता तत्त्व ही हैं, कोई अन्य बाहरी पदार्थ नहीं ।

वातावरण की परिभाषा—परिभाषा के रूप में कहा जा सकता है कि कथानक की गतिविधि, पात्रों का व्यक्तित्व, कहानी का देशकाल ( अर्थात् वह जिस स्थान पर और जिस समय घटित होती हुई बताई गई है ), कहानी की भाषा और शैली तथा कहानीकार के उद्देश्य को पाठक तात्कालिक रूप में अर्थात् कहानी पढ़ते पढ़ते जिस प्रक्रिया द्वारा ग्रहण करने की चेष्टा करता है उस प्रक्रिया का नाम वातावरण है ।

वातावरण और अन्य तत्त्व—इसी उच्छ्वास के सम्बन्धित स्थलों पर उद्देश्य तथा देश और काल के अतिरिक्त वातावरण के सभी उपकरणों पर काफी विस्तार से विचार किया जा चुका है और प्रत्येक उपकरण का वातावरण से क्या सम्बन्ध है इसकी भी जाँच की जा चुकी है । यहाँ केवल इन शेष तीनों उपकरणों के स्वरूप का ज्ञान कर लेना चाहिए । उद्देश्य स्वयं कहानी का एक तत्त्व है इसलिए उस पर आगे विचार किया जायगा । संक्षेप में यहाँ इतना ही कहा जा सकता है कि जिस मन्देश को पाठको तक पहुँचाने के लिए कहानीकार कहानी की रचना करता है वह कहानी का उद्देश्य है । वातावरण का इससे निकट का सम्बन्ध है । लेखक सामान्यतः शेष तत्त्वों के जरिए अलक्षित रूप से अपने उद्देश्य को तो कह ही देता है, कभी कभी लक्षित रूप में भी उसे प्रकट कर देता है, जैसे शीर्षक के रूप में, प्रारम्भिक स्थल में, अन्त की पंक्तियों में, अथवा बीच में कहीं । कहानी का वातावरण प्रत्येक अवस्था में लेखक के इसी उद्देश्य के अनुसार बनता है । कभी कभी वातावरण की सृष्टि लेखक के प्रकृत उद्देश्य से कुछ भिन्न प्रतीत होती हैं, किन्तु या तो ऐसा बर्हान होता है जहाँ व्यंग्य आदि के माध्यम से अपनी बात छिपाकर कहने में या तिरछे रूप में या खलनायक आदि के प्रवेश के द्वारा कहने में अधिक सफलता सम्भना हो या वहाँ जहाँ रचना स्टैण्डर्ड की न हो ।

देश और काल—देश और काल वातावरण के जाने पहचाने उपकरण हैं । जिस स्थान विशेष, शहर, गाँव, प्रान्त अथवा देश में कहानी की घटना

होती है उसे देश और काल की जिस इकाई में उसका होना बताया गया हो, अर्थात् वर्ष, मास, दिन, घड़ी, ऋतु, समय आदि उसे काल कहते हैं। ऊपर एक परिभाषा में आई हुई युग विशेष की परिस्थितियाँ भी सामान्यतः काल के ही अन्तर्गत ले ली जाती हैं। जैसे यदि अकबर के काल से सम्बन्धित किसी कहानी में बिजली का प्रयोग दिखाया जाय तो उसे काल सम्बन्धी दोष ही माना जायगा। देश और काल में से दोनो या कोई कल्पित अथवा यथार्थ हो सकते हैं। जैसे “उसने कहा था” की घटनास्थली में अमृतसर का बाजार आदि सभी यथार्थ हैं, शेष तत्व सभी कल्पित।

ऐतिहासिक एवं उपैतिहासिक कहानियों के देशकाल प्रायः यथार्थ ही होते हैं। अन्य कहानियों में ‘काल’ का यथार्थ होना कोई अर्थ नहीं रखता क्योंकि उसमें काल का अपना महत्त्व अलग नहीं होता, उसकी अपनी माँग कुछ नहीं होती, लेखक ही उसे चाहे जिस रूप में रख सकता हैं। अनेक लेखक अपनी कहानी को अधिक लोक सवेद्य बनाने के लिए देश की यथार्थ रख लेते हैं जिससे पाठक के मन में उस स्थान विशेष के विषय में एक विशेष चित्र खिंच जाता है। जहाँ ऐसा नहीं होता वहाँ भी पाठक देश की कहानी के अनुरूप कल्पना तो करता ही है किन्तु जहाँ ऐसा ही होता है वहाँ पाठक को कहानी का वातावरण ग्रहण करने में काभी सुविधा हो जाती है। स्थानीय वातावरण की कहानियों का महत्त्व इसी कारण होता है कि पाठक जिस स्थान से साधारणतया परिचित है उस स्थान की कल्पना कोई कठिन काम नहीं है और पाठक कहानी की शेष घटना को उस वातावरण के अभिज्ञान से अधिक सुगमतापूर्वक हृदयङ्गम कर लेता है। ऐतिहासिक कहानियों के अधिक लोकप्रिय होने के कारण उनके देश-काल की यथार्थता ही है। कल्पित देश काल में भी वे ही अधिक सफल होते हैं, जिनको पढ़ते ही पाठक के मन पर उसका पूरा चित्र उतर आए। यह आवश्यक नहीं है कि इसके लिए “उसने कहा था” अथवा चतुरसेन शास्त्री कृत ‘ककडी की कीमत’ की जैसी भूमिकाओं आदि के रूप में लम्बे-लम्बे विवरण दिये जायें। किन्तु जो भी कहा जाय वह सजीव अवश्य होना चाहिए। संक्षिप्तता में वह सजीवता सोने में सोहागो का काम करती है।

देशकाल की इस विधेयात्मक महत्ता के साथ-साथ उसका एक निषेधात्मक महत्त्व भी है। जिस देशकाल का आधार कहानी में बताया गया है उसके मूलतः विरुद्ध कोई भी बात कहानी के वातावरण के अङ्गरूप में कहना कहानी के प्रभाव को क्षीण कर देता है और पाठक को लेखक के प्रति शङ्कालु बना देता है। ‘उसने कहा था’ में ही नायक का युद्धभूमि में जर्मन लैफ्टनैण्ट के समक्ष

व्यङ्गपूर्वक यह कहना कि मुझे आज मालूम पडा है कि सिक्ख भी सिगरेट पीते हैं तथा गधे के सीग होते हैं, इसका एक अच्छा उदाहरण तो नहीं प्रमाण है। ऐतिहासिक जैसी कहानियों में इस बात का विशेष ध्यान रखना पडता है कि उनके प्रस्तुत देशकाल के विपरीत कोई बात ऐसी नहीं कह दी जाय जिसकी जिम्मेवारी लेखक की हो। लेखक चाहे तो ऐसी परस्पर विरोधी बात किसी माध्यम से कहलवा सकता है किन्तु वहाँ यह स्पष्ट होना चाहिए कि लेखक स्वयं इसका भागी नहीं बनना चाहता अर्थात् वह जान-बूझकर कहानी के किसी विशेष मर्म के हित में ऐसा कर रहा है।

प्रकृति चित्रण—देशकाल के अन्तर्गत प्रकृतिवर्णन का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण प्रकरण आता है जिसको कहानी से बडा प्रेम है। प्रकृति वर्णन थोड़े बहुत अंश में प्रायः प्रत्येक कहानी में होता है। कभी स्थान विशेष का वर्णन करते समय इसका सम्बन्ध 'देश' से होता है तो कभी ऋतु अथवा मौसम का वर्णन करते समय काल' से। अक्सर दोनों का एक साथ प्रयोग होता है। प्रकृति वर्णन लेखक की भावुकता का परिचायक है। कभी कभी कहानी में यह एकाध स्थल पर ही होता है कभी-कभी अनेक स्थलो पर कभी कभी यह एकाध पंक्तियों में ही समाप्त होजाता है कभी-कभी यह अधिक चलता है। यहाँ यह निर्भीकतापूर्वक कह देना चाहिए कि लम्बे-लम्बे अथवा अधिक स्थलों पर लाए गए प्रकृति चित्रण साधारणतया कहानी के पाठक को प्रिय नहीं होती। प्रकृति वर्णन हो तो सक्षिप्त कलात्मक और सजीव होने चाहिए। उनमें एक प्रकार की सरस लाक्षणिकता रहनी चाहिए। ऐसा जान पड़े कि कहानी के वातावरण को समझने के लिए उनका प्रयोग आवश्यक है। और उनको पढ कर तत्कालीन वातावरण का एक सजीव चित्र उपस्थित होजाय। इस मामले में जो कहानी लेखक हिन्दी कहानी साहित्य के शीर्ष स्थल पर बैठा हिन्दी की गौरवान्वित कर रहा है वह है जय-शङ्कर 'प्रसाद'। वैसे सुन्दर प्रकृति-चित्रण हिन्दी में फिर कभी नहीं दिखाई दिए। यहाँ हम इस महान प्रकृति-भक्त की कहानियों में से कुछ उद्धरण देने का लोभ संवरण नहीं कर सकते। इनमें एक साथ निश्छल रमणीयता' सूक्ष्म पर्य-वेक्षण और मानसी अनुभूतियों के साथ उसका अभूतपूर्व संयोग मिलता है—

(१) "शरदपूर्णिमा थी। कमलापुर के निकलते हुए करारे को गङ्गा-तीन और से घेर कर दूध की नदी के समान बह रही थी। मैं अपने मित्र ठाकुर जीवनसिंह के साथ उनके सोध पर बैठा हुआ अपनी उज्ज्वल हँसी में मस्त प्रकृति को देखने में तन्मय हो रहा था। चारों ओर का क्षितिज नक्षत्रों के वन्दन-

बार सा चमकने लगा था। धवल दिवु बिम्ब के समीप ही एक छोटी सी चमकीली तारिका भी आकाशपथ में भ्रमण कर रही थी। वह जैसे चन्द्र को छू लेना चाहती थी। पर छूने नहीं पाती थी।” —“ग्रामगीत”

(२) “पवन में मादक सुगन्ध और शीतलता थी। ताल पर नाचती हुई लाल-लाल किरणें वृक्षों के अन्तराल से बड़ी सुहावनी लगती थी। मैं परजाते के सौरभ में अपने सिर को धीरे धीरे हिलाता हुआ कुछ गुनगुनाता चला जा रहा था।” —“अंधी”

(३) “सचमुच ! कल्पना प्रत्यक्ष हो चली। दक्षिण का आकाश घूसर हो चला—एक दानव ताराओं को निगलने लगा। पक्षियों का कोलाहल बढ़ा अन्तरिक्ष व्याकुल हो उठा। कड़कड़ाहट में सभी आश्रय खोजने लगे; किन्तु मैं कैसे उठता ? वह सङ्गीत की ध्वनि समीप आ रही थी। वज्र निर्घोष को भेदकर कोई कलेजे से गा रहा था। अन्धकार के साम्राज्य में तृण, लता, वृक्ष सचराचर कम्पित हो रहे थे।” —“अंधी”

(४) “बसन्त की चाँदनी रात अपनी मतवाली उज्ज्वलता में महल के मीनारी और गुम्बदों तथा वृक्षों की छाया में लडखड़ा रही है, अब जैसे सोना चाहती हो। चन्द्रमा पश्चिम में धीरे-धीरे झुक रहा था। राखी की ओर एक सङ्गमरमर की दालान में खाली सेज बिछी थी।” —“दासी”

(५) “आर्द्रा नक्षत्र, आकाश में काले-काले बादलों की घुमड़, जिसमें देव-हुन्दुओं का गम्भीर घोष। प्राची के एक निरभ्र कोने से स्वर्ण-पुरुष भाँकने लगा था—देखने लगा महाराज की सवारी। शैलमाला के अञ्चल में समतल ऊँचा भूमि से सीधी बास उठ रही थी। नगर तोरण से जयघोष हुआ; भीड़ में गजराज का चामरधारी शुण्ड उन्नत दिखाई पड़ा। वह हर्ष और उत्साह का समुद्र हिलोर भरता हुआ आगे बढ़ने लगा। प्रभात की हेम किरणों से अनुरञ्जित नन्ही-नन्ही बूँदों का एक भोका स्वर्णमल्लिका के समान बरस पड़ा। मङ्गल सूचना से जनता ने हर्ष ध्वनि की।” —“पुरस्कार”

संसार की समस्त साहित्य-राशि में प्रकृति ने मानव का सदा साथ दिया है। मनुष्य अपने आपको जैसा अनुभव करता है वैसा ही रूप रंग प्रकृति धारण कर लेती है। प्रकृति के इस आलम्बन रूप का प्रभाव कविता की भाँति कहानी साहित्य पर भी पड़ा है। ऊपर दिए गए प्रकृति-वर्णन के उदाहरणों में इस सिद्धान्त की पुष्टि अनायास हो जायगी।

पाठक पर आतङ्क स्थापित करने के उद्देश्य से किसी भी प्रकार के बातावरण का निर्माण किया जा सकता है किन्तु वही बातावरण स्थायी प्रभाव

वाला होगा जो स्वाभाविक, सरल और मार्मिक है। कथानक के मार्मिक स्थलों की पहचान और उनकी सम्यक अभिव्यक्ति इसका एक श्रेष्ठ साधन है।

**उद्देश्य और प्रभाव**—वातावरण के साथ एकदम सम्बन्धित होने के कारण उद्देश्य तत्व भी कुछ जटिलताएँ लिए हुए है जिनमें सबसे बड़ी जटिलता यह है कि 'प्रभाव' के साथ 'उद्देश्य' का क्या सम्बन्ध है तथा उसे तत्त्व माना जाय या नहीं। वैसे यह एक ऐसा उपकरण है जिस पर सैद्धान्तिक दृष्टि से बहुत कम विचार हुआ है। इसे तत्त्व मानने में कोई विशेष आपत्ति नहीं होनी चाहिए क्योंकि समस्त साहित्य की भाँति प्रत्येक कहानी का भी एक उद्देश्य होता है जो मनोरञ्जन से निश्चित रूप से भिन्न होता है और दार्शनिक दृष्टि से इसका अपना महत्त्व होता है। मनोरञ्जन तो उस उद्देश्य या लक्ष्य तक पहुँचने का एक सोपान है, जैसे विकट मार्ग के पथिक के लिए मुरली की कोई मधुर धुन। 'मनोरञ्जन' मार्ग की क्लान्ति को दूर करने के लिए होता है। जिस साहित्य विशेष में यह साधन अर्थात् मनोरञ्जन इतना अनिवार्य हो जितना कहानियों में, उस साहित्य के उद्देश्य की महत्ता के विषय में शङ्का नहीं की जा सकती। दूसरे शब्दों में, यदि कहानियों की रूप में नहीं लिखी जाती तो वह कहानियों तो नहीं रहती, इसके आतिशक्ति उससे वह उद्देश्य भी पूरा नहीं होता जो कहानी लिखने से पूरा होता। और वह उद्देश्य क्या है? वह है किसी स्थायी अथवा आनुषंगिक सत्य की खोज। कहानीकार किसी न किसी तथ्य को या तो पहले रखकर उसे सिद्ध करता है अथवा घटनाओं के आधार पर उसे रस-रूप में पाठकों को प्रदान करता है।

**कहानी में उद्देश्य**—यह उद्देश्य, तथ्य अथवा तत्व सार्वभौम अर्थात् सब देशकाल में लागू होने वाला भा हो सकता है और सीमित अथवा किसी देशकाल व्यक्ति आदि से सम्बद्ध भी। यह तथ्य पात्र विषयक भी हो सकता है और परिस्थिति विषयक भी। जैसे कोई लेखक अपनी कहानी के पात्र के चरित्र के सम्बन्ध में अद्भुत औदार्य एवं त्याग की भावना दिखाकर यह सिद्ध कर सकता है कि मनुष्य में इस गुण का अस्तित्व है और समय पड़ने पर प्रकट हो सकता है। इसी भाँति कोई लेखक एक ऊँचे पात्र को परिस्थितिबश कोई अकार्य करता हुआ दिखाकर यह बतला सकता है कि मनुष्य कितनी हीन अवस्था को प्राप्त हो सकता है। ऐसे तथ्य प्रायः सार्वभौम होते हैं। दूसरे प्रकार के तथ्य वे होते हैं जिनमें लेखक का उद्देश्य किन्हीं विशिष्ट प्रकार के देश, काल अथवा पात्रों के व्यवहारों आदि को आलिखित किया जाय।

ओ चतुरसेन शानो द्वारा लिखित 'ककड़ी की कीमत' में प्राचीन दिल्ली

को शान शौकत एवं उसमें रहने वाले लोगों की रईस प्रवृत्ति का जो मनोरम चित्र खींचा है वह इसी प्रकार का तथ्य प्रदर्शन है। जिन कहानियों में सामाजिक जीवन की कुरीतियों पर व्यंग्य आदि होते हैं वे इसी कोटि की कहानियाँ होती हैं। कभी-कभी इन दोनों प्रकार के तथ्यों में अन्तर करना कठिन हो जाता है कि अमुक तथ्य स्थायी है अथवा अस्थायी; अर्थात् लेखक यह बताना चाहता है कि ऐसे मनुष्य भी होते हैं और हमारे बीच में ही साधारणतया रहते हैं, या यह कहना चाहता है कि इन परिस्थितियों में अमुक व्यक्ति ने अमुक कार्य किया जो इस प्रकार से महत्वपूर्ण है। किन्तु जहाँ तक उद्देश्य का प्रश्न है, यह कठिनाई कोई वास्तविक कठिनाई नहीं है, क्योंकि यदि यह पर्याप्त रूप से स्पष्ट न हो कि लेखक का मन्तव्य क्या है तब इसका निर्णय किन्हीं पूर्व-निर्धारित मापदण्डों की अपेक्षा पाठक विशेष की ग्राहक शक्ति पर ही अधिक अवलम्बित रहता है।

**उद्देश्य : लेखक का मन्तव्य**—इस प्रकार उद्देश्य वह तत्त्व है जिससे लेखक का कहानी लिखने का मन्तव्य प्रकट हो। बालको की कहानियों में यह केवल मनोविनोद तथा कोतूहल तक ही सीमित रह सकता है, किन्हीं कहानियों में शिक्षा भी दी जा सकती है। दूसरी कहानियों में यथार्थ अथवा आदर्श का चित्रण; पात्रों की प्रवृत्तियाँ, परिस्थितियों के प्राबल्य अथवा जड़ता का दिग्दर्शन, समस्या का चित्रण, सामूहिक अथवा व्यक्तिगत जीवन की भाँकियाँ, प्रेम, दया, क्षमा, शौर्य, क्रूरता, क्रोध, बालीनता, तितिक्षा, त्याग, भावुकता, स्वाथ, अहंकार, बहुशीपन, आलस्य, प्रसाद आदि अनेक मनोभावों में से किन्हीं का चित्रण; किसी सामाजिक कुरीति पर व्यंग्य एवं उसके निवारण की चेष्टा आदि आदि उद्देश्य हो सकते हैं। किन्हीं कहानियों में शिक्षा का संकेत बहुत हल्का होता है जैसे 'बड़े घर की बेटा' में; किन्हीं में यह संकेत बिल्कुल अप्रकट रहता है जैसे 'उसने कहा था' में, और कहीं काफी स्पष्ट होता है। दूसरे शब्दों में उद्देश्य प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष दोनों होता है।

जयराङ्गर प्रसाद की कहानियों में उद्देश्य कहीं भी प्रकट नहीं होता, उसकी कल्पना करनी पड़ती है, कहीं-कहीं उसका आरोप तक करना पड़ता है। आदर्श रूप में, वह उद्देश्य जितना अधिक साकेतिक हो उतना ही अच्छा। श्री गुलाबराय ने दस-पाँच कहानियों के उदाहरण देकर बताया है कि आधुनिक कहानियों का उद्देश्य किसी न किसी मनोवैज्ञानिक सत्य का उद्घाटन करना होता है। वे लिखते हैं—



“प्रायः ऐसा होता है कि कोई घटना किसी मनोवैज्ञानिक सत्य का सुभाव उत्पन्न कर देती है और फिर कलाकार उस घटना का उन घटनावलियों को कुछ वास्तविकता और कुछ कल्पना के आधार पर साज सम्हाल कर ऐसा रूप दे देता है कि वह मनोवैज्ञानिक सत्य अपने आप व्यक्त हो जाय या झलकने लगे।”

उद्देश्य और प्रभाव एवं सिद्धान्त—उद्देश्य से जुड़े हुए दो पारिभाषिक शब्द बहुत महत्त्वपूर्ण हैं—(१) प्रभाव या सवेदना और (२) सिद्धान्त अथवा दृष्टिकोण। स्थूल दृष्टि से देखने पर इनमें अन्तर प्रतीत होता है किन्तु है वास्तव में ये सब एक ही शब्द के समानार्थक। कहानी की घटना, उसके पात्रों की गति-विधि, आदि वातावरण के उपकरणों द्वारा पाठक के मन पर जो छाप पड़ती है वह ‘प्रभाव’ है। ध्यान से देखने पर यह ज्ञात होगा कि यह प्रभाव उद्देश्य से अधिक भिन्न नहीं है। लेखक जो चाहेगा वही तो पाठक पर प्रभाव पड़ेगा। यह बात और है कि अपनी शैली की किसी खोट के कारण उसमें वह पुरी तरह सफल नहीं हो पावे या इसमें कोई गलती रह जाय। दूसरे शब्दों में लेखक के दृष्टिकोण से उद्देश्य और प्रभाव एक ही हुआ। किसी मनोवैज्ञानिक सत्य के उद्घाटन को उद्देश्य बनाकर लिखी जाने वाली कहानी का सम्पूर्ण प्रभाव पाठक पर उस मनोवैज्ञानिक सत्य के अतिरिक्त और कुछ नहीं पड़ सकता। इस निर्वचन में कदाचित् एक बाधा आ सकती है कि किसी-किसी कहानी के उद्देश्य एक से अधिक हो सकते हैं, किन्तु उसका प्रभाव तो एक ही होगा; उस अवस्था में दोनों की सगति कैसे बैठ सकती है? इसका उत्तर यह है कि चाहे उद्देश्य हो, किन्तु वे उद्देश्य एक दूसरे के परस्पर विरोधी नहीं होंगे, समपक्षा अथवा पूरक ही हो सकते हैं। उदाहरणार्थ एक ही कहानों का उद्देश्य समाज सुधार भी हो सकता है, उसके किसी पात्र के चरित्र का उज्ज्वलता प्रकट करना भी, उसी में कोई मनोवैज्ञानिक सत्य का उद्घाटन करना आदि भी; किन्तु यह नहीं हो सकता कि जो सत्य लेखक ने रक्खा हो उसी को उसी कहानों में असत्य सिद्ध कर दिया जाय।

हाँ, दो पक्षों में संघर्ष, विरोध अथवा वैषम्य हो सकता है किन्तु प्रत्येक अवस्था में उस विरोध से जो स्थिति उत्पन्न होगी वह लेखक के उद्देश्य के अनुकूल ही होगी। इस प्रकार अनेक उद्देश्यों वाली कहानी का भी एक ही प्रभाव पड़ सकता असम्भव नहीं, बल्कि पूर्ण सम्भव है, यहाँ तक कि अनिवार्य है।

यही बात ‘सिद्धान्त’ के विषय में कही जा सकती है। लेखक कहाना लिखते समय चाहे यथार्थवादी दृष्टिकोण रखे अथवा आदर्शवादी अथवा आदर्श-

मैं इस तत्व गणना का सूत्रपात किया उन पाश्चात्य समालोचकों ने भी इसे आँखों से ओझल कर दिया है। इसी व्यापक औदात्य के भय से मुझे 'सङ्घर्ष' को कहानी का तत्व घोषित करने से पूर्व दो से भी अधिक बार सोचना पड़ा है। मैंने इस दृष्टिकोण से जो भी कहानियाँ मेरे दृष्टिपथ में आईं, ( जिनमें यह कहने की आवश्यकता नहीं कि ससार की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ भी हैं ) उन सबकी एक बार फिर सूक्ष्म रूप से जाँच की और यह पाया कि उन सब में इस तत्व के बीज बिखरमान हैं। इस प्रकार मैं यह बात निस्सङ्कोच रूप से कहने की स्थिति में हूँ कि सङ्घर्ष कहानी का एक महत्वपूर्ण तत्व है।

यह कहा जा सकता है कि सङ्घर्ष के अस्तित्व को यदि कहानी में स्वीकार किया भी जाय तो उसे कथानक के अन्तर्गत लिया जा सकता है। इसके उत्तर में इतना ही कहना पर्याप्त है कि यह तत्व न केवल कथानक को बल्कि शेष सभी तत्वों को सीधे रूप में प्रभावित करता है। जैसा कि आगे के विवेचन से स्पष्ट होगा, कथानक तो इसके बिना शून्य है ही, भाषा-शैली, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, वातावरण तथा उद्देश्य सभी में इसकी अमिट छाप है। वास्तव में इसके बिना कहानी कहानी नहीं रह जाती। सङ्घर्ष से ही कहानी का कहानीपन प्रारम्भ होता है और उसके अन्त से इसकी समाप्ति। इस व्यवस्था में अत्युक्ति की रती भर भी गुञ्जायन नहीं है।

कहानी में इसके अस्तित्व का संकेत आचार्य छविनाथ त्रिपाठी ने किया है, किन्तु डरते डरते। वे लिखते हैं—

‘कथानक में तीव्रतम स्थिति ( क्लाइमेक्स ) की कल्पना सङ्घर्ष की उपस्थिति को अनिवार्य मानकर की गई है।’

नाटकों की कथावस्तु के सोपानों का पाश्चात्य और पौराणिक दृष्टि से तुलनात्मक अध्ययन करते समय इस बात पर विशेष बल दिया जाता है कि पाश्चात्य नाटकों की रचना का मूलाधार 'सङ्घर्ष' है और यहाँ के नाटकों की रचना का मूलाधार 'अभीष्ट सिद्धि'। कदाचित् यह कारण है कि भारतीय समालोचनाओं में कथा में भी सङ्घर्ष तत्व की स्थिति को स्वीकार नहीं किया जाता है। किन्तु एक तो कहानी का जो आधुनिक तन्त्र है उसका श्रेय पाश्चात्य साहित्य को ही प्राप्त है, और दूसरी, 'अभीष्ट सिद्धि' वाले तत्व से सञ्चालित समस्त भारतीय कथा साहित्य में भी सङ्घर्ष तत्व की स्थिति को अस्वीकार नहीं किया जा सकता।

सङ्घर्ष का मौलिक स्वरूप—कहानी में सङ्घर्ष तत्व के स्वरूप के सम्बन्ध में गलतफहमी होने की आशङ्का है। इसलिए इस पर विस्तृत रूप से विचार

करना आवश्यक है। प्रायः प्रत्येक कहानी में कथानक की भूमिका के रूप में लेखक एक प्रकार का वातावरण निर्माण करता है। इसमें लेखक जिस स्थिति का चित्रण करता है वह द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद ( डायलैक्टिक मैटीरियलिस्म ) के शब्दों में 'स्थिति' ( थीसिस ) कही जा सकती है। थोड़ी ही दूर जाने पर एक प्रकार की बाधा या रुकावट आती है और वातावरण की गति एव दिशा में परिवर्तन आता दिखाई पड़ता है। यही से संघर्ष या प्रतिस्थिति ( एण्टिथीसिस ) का सूत्रपात होता है। कभी-कभी 'स्थिति' का अस्तित्व बहुत सूक्ष्म होता है और प्रारम्भ ही से संघर्ष तत्व दिखाई दे जाता है। जैसे उषादेवी मित्रा की कहानी 'समझौता' के प्रारम्भ में—

“इकतीस वर्षीया कुसुम जब जीवन से समझौता करने बैठी, तब वह घबरा उठी।”

“वह उस दिन अपने आपके सामने खड़ी थी, नहीं, वरन् यों कहिए कि निकट खड़ी थी, बिल्कुल पास। और उस क्षुब्ध, आहत, कम्पित श्वास को प्रत्येक रोम में अनुभव कर रही थी—स्वयं आप। मन के रन्ध्रों में से एक में द्वन्द्व चलने लगा—जीवन से समझौता ? उससे परिचय। किन्तु समझौता कैसा ? ………”

इसके विपरीत कही-कही 'स्थिति' बहुत लम्बी हो जाती है और संघर्ष की अवधि बहुत सूक्ष्म—

“संध्या समय उसे ( मोती कुत्ते को ) साथ ले कर चले। आगे-आगे अँगनू काका जा रहे थे, पीछे मोती था। एक चौराहा पार करने लगे। संयोग-वश मोती चौराहे के बीचोबीच चला गया। दो ओर से मोटर आ रहे थे। अँगनू काका ने देखा कि मोती मोटरों के नीचे दबना चाहता है। भपट कर उसे उठाने चले—मोती तो कतरा कर निकल गया, परन्तु अँगनू काका को मोटर की टक्कर लगी, वे तड़क से गिरे। झट्टी हाथ से छूट कर दूर जा गिरी, मोटर अँगनू काका के ऊपर से निकल गई।”

‘मोह’—विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक

संघर्ष की यह स्थिति कहानी में बहुत देर से आई है। इसमें कहानी का चरम भी आ गया है, किन्तु इस कारण दोनों को एक नहीं मानना चाहिए। संघर्ष तो चरम के लिए सोपान तैयार करता है। दूसरे शब्दों में चरम स्वयं संघर्ष का ही चरम है।

अन्य तत्वों में संघर्ष की उपस्थिति—किन्तु ये दोनों ही अवस्थाएँ अर्थात् ‘स्थिति’ की सूक्ष्मता एवं संघर्ष का एकदम से प्रवेश, और ‘स्थिति’ की दीर्घता

और चरम की सूक्ष्मता, असाधारण हैं। ( इनमें से पहली को कला समीक्षकों ने आदर्श माना है और दूसरी को त्याज्य ) साधारणतया ऐसा होता है कि 'स्थिति' थोड़ी दूर चलती है। फिर संघर्ष प्रवेश करता है और वह भी कुछ अधिक देर चलता है। फिर चरम आता है और कहानी ठल जाती है। इस प्रक्रिया में कहानी के शेष सभी तत्व सहायक होते हैं। पात्रों का आपसी अथवा निजी व्यवहार एक प्रकार से बदलने लगता है, कथानक के सूत्र अपना मार्ग परिवर्तित कर देते हैं, भाषा-शैली में एक प्रकार का खिचाव आ जाता है और वातावरण में एक प्रकार की कुण्ठा, व्यग्रता अथवा झल्लाहट सी आने लगती है ( ये तीनों शब्द कितने विषम मार्गों हैं )। साधारणतया अभी तक जो कुछ हुआ उसका अब प्रतीप होने लगता है।

यहाँ हम एक प्रसिद्ध कहानी से उदाहरण देकर इस प्रकरण को स्पष्ट करेंगे। तो लीजिए फिर 'उसने कहा था' से ही लें—

स्थिति—अमृतसर का बाजार। बम्बूकाट वालों की बोलियों के चित्ता-कर्षक नमूने। दो सिक्ख लड़की और लड़के आपस में एक दूकान पर मिलते हैं। परिचय होता है। सौदा देने के बाद कुछ दूर जा कर लड़का मुस्कराकर पूछता है—तेरी कुडमाई अर्थात् सगाई हो गई ? उत्तर मिलता है, घत्। ..... महीना भर यही हाल रहा।

संघर्ष या प्रतिस्थिति का प्रवेश—“एक दिन जब लड़के ने वैसे ही हँसी में चिढ़ाने के लिए पूछा तो लड़की लड़के की सम्भावना के विरुद्ध बोली—हाँ होगई। ‘कब ?’ ‘कल’।

दृश्य परिवर्तन—लड़का फीज में जमादार हो जाता है और लड़ाई से छुट्टी लेकर वापिस बुला लिया जाता है। लौटते हुए उसी लड़की से फिर मुलाकात होती है जो अब सूबेदार की पत्नी है। सूबेदारनी उससे अपने पति और पुत्र की रक्षा का वचन लेती है। अविकसित प्रेम एकदम से प्रस्फुटित हो जाता है। जिस लड़की ने उसे “हाँ, होगई कल, देखते नहीं यह रेशम का कढ़ा हुआ सालू” कह कर बरसों पहले निराश किया था उसी को आज अहसान से लाद कर वह जैसे उससे बदला लेगा। और उसने बदला लिया। है बड़ी असाधारण स्थिति, किन्तु संघर्ष का ही एक रूप है—फायद के मनोविश्लेषण का ज्ञान प्रत्यक्षतः नहीं तो परोक्षतः गुलेरीजी को नहीं रहा होगा, यह कैसे कहा जा सकता है ?

दोनों बच जाते हैं। लहनासिंह आप समाप्त हो जाता है। किस प्रकार

यह सब होता है यह दर्शाना 'कथानक' का काम है, संघर्ष इस वायित्व से मुक्त है। कथानक और संघर्ष की मिश्रता का एक और प्रमाण। पाठक यह नहीं भूले कि सारी कहानी की मुख्य रङ्गस्थली ही संघर्षमयी रणभूमि है। कौन कृपण है जो कहेगा कि यह संघर्ष सारी कहानी की आत्मा नहीं बल्कि उसके कथानक का ही एक अङ्ग है ? यहाँ यह ध्यान में रखना चाहिए कि संघर्ष शब्द का उपयोग इस प्रसङ्ग में दार्शनिक अर्थ में किया जा रहा है, लौकिक या व्यावहारिक अर्थ में नहीं।

एक और उदाहरण।

"शतरंज के खिलाडी"—श्री प्रेमचन्द।

स्थिति—वाजिदअलीशाह का समय था। लखनऊ विलासिता में डूबा हुआ था। "..... संसार में क्या हो रहा था इसकी किसी को खबर नहीं थी....." इसलिये कि अगर मिरजा सज्जादअली और मीर रोशनअली अपना समय (शतरंज खेलकर) बुद्धि तीव्र करने में व्यतीत करते थे तो किसी विचार शील पुरुष को क्या आपत्ति हो सकती थी ?

शतरंज के खेल से विकट प्रेम के तीन चार उदाहरण। मिरजा साहब की बेगम को शतरंज से चिढ़ : संघर्ष का सकेत। बेगम साहबा ने एक बार शतरंज की बाजी उलट दी। शतरंज मिरजासाहब के घर से उठकर मीरसाहब के घर जमने लगी। मीरसाहब की पत्नी "किसी अज्ञात कारण से" मीरसाहब का घर से दूर रहना ही उपयुक्त समझती थी—सङ्घर्ष को शह। इस कारण अब मीरसाहब की पत्नी को भी इस व्यवस्था से कष्ट होने लगा। मीर साहब के नौकरों को भी काम बढ गया, उनमें भी चखर-चखर होने लगी। मोहल्ले के लोग भी बुरी-बुरी कल्पनाएँ करने लगे। इधर लखनऊ विलासिता में सराबोर हो रहा था, उधर कम्पनी का ऋण बढ़ता जाता था।

सङ्घर्ष की भूमिका अच्छी खासी तैयार हो चुकी है। किन्तु इस सबसे कहानी के प्रकृत अर्थात् मूल सङ्घर्ष का कोई सम्बन्ध नहीं है। यह सारा विवरण तो पाठक को एक भावी ज्वालामुखी विस्फोट की चेतावनी मात्र देता है।

मीरसाहब को किसी कार्यवश हुजूर में तलब किया गया। मीरसाहब की आत्मा काँप उठी। सवार को झूठे बहाने से लौटा दिया गया। शतरंज अब की बार उठकर गौमतो के किनारे चली गई।

सङ्घर्ष की दौर शुरू होती है। रसज्ञ पाठक अनुभव करेंगे कि कहानी का ज्ञायक यहाँ से आता है, उसका कहानीपन यहाँ से प्रारम्भ होता है।

देखिए—“एक दिन दोनो मित्र मसजिद के खण्डहर में बैठे शतरंज खेल रहे थे ।  
मिरजा की बाजी कुछ कमजोर थी । मीर साहब उन्हें किश्त पर किश्त दे रहे  
थे । प्रेमचन्द की भावुकता का नमूना—

“इतने में कम्पनी के सैनिक आते हुए दिखाई दिए । यह गोरो की फौज  
थी जो लखनऊ पर अधिकार जमाने के लिए आरही थी ।

मीरसाहब बोले, अंगरेजों फौज आरहो है, खुदा खैर करे ।

मिरजा—आने दीखिए, किश्त बचाइए, यह किश्त ।”

लेखक का चरित्र अध्ययन यहाँ कितना सूक्ष्म होगया है । बाहर और  
भीतर सङ्घर्ष ही सङ्घर्ष मचा हुआ है । मीरसाहब हार टालना चाहते हैं, मिरजा  
जीत के जोश में है । देखिए—

“मीर—जरा देखना चाहिये, यही आड में खड़े हो जायें ।

मिरजा—देख लीजिएगा, जल्दी क्या है, किश्त ।”

× × × ×

फौज निकल गई । दस बजे का समय था फिर बाजी बिछ गई ।““  
अबकी मिरजाजी की बाजी कमजोर थी ।““चार बज रहे थे““नवाब बाजिद  
अली पकड़ लिये गए थे और सेना उन्हें किसी अज्ञात स्थान को लिए जा रही  
थी ।““मिरजा ने कहा, हुजूर नवाबसाहब को जालिमो ने कैद कर लिया है ।

मीर—हागा, लीजिये शाह ।

मिरजा—जनाब, जरा ठहरिए । इस वक्त इधर तबीयत नहीं लगती ।  
बेचारे नवाब साहब इस वक्त खून के आसू रो रहे होंगे ।““”

कथोपकथन में सङ्घर्ष । मिरजाजी की तीसरी बार मात होगई । बाजी  
फिर बिछा दी गई । सङ्घर्ष और अधिक तीव्र हो रहा है । मिरजाजी भुँभलाने  
लगे—जनाब, चाल न बदला कीजिए ।““जो कुछ चलना हो एक बार चल  
दीजिए ।““उपके से मुहरा वहाँ रख दीजिए ।

मीर साहब का फरजी पिटता था । बोले, मैंने चाल चली ही कब थी ।”

इसी बात पर तकरार बढ़ गई । अप्रासङ्गिक बातें होने लगी । बात  
खानदान तक पहुँच गई । तू तू मैं-मैं होने लगी ।

सङ्घर्ष का चरम—

“दोनों दोस्ती में कमर से तलबारें निकाल लीं ।““दोनों ने पैसरे बदले,  
तलबारें चमकी, छपाछप की आवाजें आईं । दोनों जल्म खाकर गिरे और दोनों  
वे वहाँ तड़प-तड़प कर जानें दे दी । अपने बावझाह के लिए जिसकी आँखों से

एक बूँद आँसू न निकला, उन्हीं प्राणियों ने शतरंज के वजीर की रक्षा में प्राण दे दिए ।.....”

कहानी ढल गई है । कहिए, इसमें सङ्घर्ष के अलावा और क्या है ? कहानी के प्रत्येक तत्व में सङ्घर्ष व्याप्त हो रहा है । सङ्घर्ष उन मित्रों में हुआ है जो एक दूसरे पर जान न्योछावर करने के लिए तैयार थे । सङ्घर्ष की एकछत्र विजय के लिए यही बात पर्याप्त है । क्या इसके बिना कहानी बन सकती थी ।

ये दोनों ही उदाहरण पात्र और पात्र के बीच के सघर्ष के हैं । सघर्ष का दूसरा रूप वह है जिसमें पात्र परिस्थितियों से झूझता है और सफल या असफल हो जाता है । इलाचन्द्र जोशी की ‘अनाश्रित’, राधाकृष्ण की ‘अवलम्ब’ सुदर्शन की ‘एथेन्स की सत्यार्थी’, पहाड़ी की ‘तमाशा’, जैनेन्द्र की ‘पत्नी’, अज्ञेय की ‘रोज’, उषादेवी मित्रा की ‘समझौता’ इत्यादि कहानियाँ ऐसी ही हैं जिनका सारांश केवल यह है कि परिस्थितियाँ अनुकूल नहीं हैं, बस । शेष विस्तार की बातें हैं । इनमें भी सघर्ष का यह क्रम कहानी भर में चलता है और चरम में जाकर समाप्त हो जाता है । अज्ञेय की ‘रोज’ शीर्षक कहानी के प्रारम्भ और अन्त के दर्शन करिए और इस तथ्य की अनुभूति करिए ।

प्रारम्भ—दोपहरिए में उस घर के सूने आँगन में पैर रखते ही मुझे ऐसा जान पड़ा मानो उस पर किसी शाप की छाया मँडरा रही हो, उसके वातावरण में कुछ ऐसा अकथ्य, अस्पृश्य किन्तु फिर भी बोझिल और प्रकम्पमय और घना सा फैल रहा था ।.....”

अन्त—“तभी ग्यारह का घण्टा बजा । मैंने अपनी भारी हो रही पलकें उठाकर अकस्मात् किसी अस्पष्ट प्रतीक्षा से मालती की ओर देखा । ग्यारह के पहले घण्टे की खड़कन के साथ ही मालती की छाती एकाएक फफोले की भाँति उठी और धीरे-धीरे बैठने लगी, और घण्टा ध्वनि के कम्पन के साथ ही मुक हो जाने वाली आवाज में उसने कहा—“ग्यारह बज गए..... !”

‘ग्यारह बज गए’ के बाद का विस्मयादिबोधक चिन्ह और चार-पाँच बिन्दु लेखक ही के हैं ।

स्थिति ( thesis ), संघर्ष ( anti-thesis ), संस्थिति ( syn-thesis ) साहित्य का यही तो चरम लक्ष्य है ।

## षष्ठ उच्छ्वास आधुनिक कहानी

---

“यथार्थ जीवन के चित्रण के साथ-साथ मन के सूक्ष्म प्रच्युत, स्तरों मानव चरित्र के विभिन्न पहलू, उनके व्यक्तित्व में कुछ ऐसे द्रव्य, उल्लास, विसंगतियाँ जो उनसे कराती कुछ और कहलाती कुछ है, असामान्य विन्ताओं, आन्तरिक ऊहापोहों और अज्ञात अन्तर्व्यापारों में भी भाँकने का प्रयास किया गया है।”

—शचीरानी गुट्टू—





## षष्ठ उच्छ्वास आधुनिक कहानी

आधुनिक कहानी के स्वरूप के विषय में विषम और विरोधी मत—

डा० रामविलास शर्मा लिखते हैं :—

“निरालाजी ने लिखा है—कुकुरमुत्ता उगाये नहीं उगता। अगर यह बात कुकुरमुत्ते के लिए सही है तो कहानी कला भी किताबी नुस्खों से नहीं सीखी जा सकती।”

भगवतीप्रसादजी वाजपेयी के अनुसार उनकी रचनाओं का जन्म उनकी ‘आत्मा के रस’ से हुआ है। इसी प्रकार जब भारतवर्ष के श्रेष्ठ कहानी लेखकों से पूछा गया कि उनकी श्रेष्ठतम कहानी कौन सी है और क्यों तो उन्होंने विभिन्न उत्तर दिए और सतर्क। कहीं कहीं परस्पर विरोधी उत्तर भी देखने को मिले जो आत्म-पुष्टि के आग्रह से स्पन्दित अधिक ज्ञान पड़ते हैं, निष्पक्ष सत्य के इङ्गित से सञ्चालित उतने नहीं, जैसे :—

“अधिक नहीं लिख सका, इसका एक और यह अर्थ लगाया जा सकता है कि मुझ में लिखने की शक्ति नहीं है, दूसरी ओर दर्प के साथ यह निष्कर्ष भी निकलता है कि सिंह बहुसंख्यक न हों तो हानि नहीं है।”

—सियाराम शरण गुप्त

और,

“रसाल-वृक्ष जैसे एक नहीं, शत शत अमृत फल फलता है, वैसे ही रस सिद्ध कथाकार की, एक नहीं, शत शत रचनाएँ होती हैं।

—पाण्डेय बेचन शर्मा ‘उग्र’

किसी ने श्रेष्ठता का आघार ‘व्यंग’ शैली और प्रवाह के पूरे पूरे उपक्रम में सत्य घटनाओं का ही चित्रण बताया (निराला) तो किसी ने यह कि उनकी उन कहानियों में केवल असम्भव ही है, सम्भवनीय कुछ भी नहीं (जनेन्द्र)। एक की दृष्टि में यथार्थ का स्थान आदर्श से कहीं ऊँचा है तो दूसरा आदर्श को बिल्कुल छोड़ना नहीं चाहता क्योंकि अन्यथा कहानी लिखने की आवश्यकता क्या थी? एक महाशय ने सजग कलाकार की भाँति कहा—‘कहानी के लिए बोलचाल की भाषा पर जोर देने वाले सच्चे रसिक और प्रौढ़ समीक्षक नहीं हैं।

वे छोटी कथाओं के अध्यापकों को लेकर साहित्य क्षेत्र में आना चाहते हैं (श्री सद्गुण गरण अवस्थी) तो एक अन्य महाकाय को भी अपनी दो कथानियाँ केवल शब्द जाल मालूम पड़ीं। यद्यपि वे बहुत से लोगों का चित्ताकर्षण कर चुकी हैं; किन्तु साथ ही उन्होंने यह भी कहा है कि “रचना की उत्तमता का असली प्रमाण लोकमत ही है।”—(शिवपूजन सहाय)

कहानी के १६ गुण—साहित्य के अधिकारी विद्वानों और लेखकों की ओर से कहानी के सम्बन्ध में इन अत्यन्त विषम स्टैंडर्डों को देखकर कहानी कला के विषय में नए अथवा प्राचीन कहानीकारों को कुछ संकेत देना मैं दुस्महस मानता हूँ, विशेषतया तब जब कि मैं स्वयं कोई बहुत बड़ा कहानीकार नहीं हूँ। किन्तु जब मैं पुनः अपने इस कथन पर विचार करता हूँ तो स्वयं इस वक्तव्य को निरर्थक पाता हूँ क्योंकि मुझे कहानी कला पर जो कुछ कहना था, चाहे वह मेरा अपना मत हो चाहे किसी अन्य मत की स्वीकृति अथवा अस्वीकृति मैं अपने इस ग्रन्थ में पूर्वतः कह चुका हूँ और अवशेष ही क्या रह गया? मुझे विश्वास है कि ये निर्देश प्रत्येक प्रकरण में यथास्थान आ गए हैं और उन्हें आसानी से ‘हृदयमंत्र’ कहा जा सकता है, तथा उनकी यथार्थता का अभिज्ञान प्रकरण विशेष के साथ पढ़ने से ही हो सकता है। किन्तु रचनाकारों की सुविधा के लिए ८ नसे कुछ अधिक महत्वपूर्ण निर्देशों को सूत्र रूप से नीचे दे रहा हूँ।

(१) कहानी का निर्माण एक ही प्रभाव को दृष्टिगत रखकर किया जाना चाहिए।

(२) कहानी का संक्षिप्त होना वाञ्छनीय है किन्तु अनिवार्य नहीं।

(३) कहानी आदर्श की ओर सक्रिय रूप से उन्मुख करने वाली भले ही नहीं हो, उससे किसी भी प्रकार से विमुख करने वाला कदापि नहीं होनी चाहिए।

(४) कहानी के प्रभाव की सिद्धि में अनिश्चय अथवा कुतूहल का बड़ा हाथ है। अतः जहाँ तक हो सके उसकी आद्योपान्त रक्षा करनी चाहिए।

(५) आकर्षणता कहानी में कूट कूट कर भरी होनी चाहिए। रचिभेद और विषय भेद से उस पर कोई प्रभाव नहीं पड़ना चाहिए।

(६) कहानी में कृत्रिम शैली का प्रयोग वहाँ तक नहीं करना चाहिए जब तक इस प्रकार की शैली में एक विशेष प्रभावामकता न हो।

(७) कहानी का शीर्षक असाधारणता अथवा नवीनता लिए हुए होना चाहिए, अधिक से अधिक भाव व्यक्त और कहानी के सम्पूर्ण मर्म को व्यक्त करने वाला होना चाहिए। तीन से अधिक शब्दों वाला शीर्षक प्रायः अधिक आकर्षण उत्पन्न करता है। शीर्षक की सार्थकता को कहानी में स्वतः ही सिद्ध

होने देना चाहिए, जैसे मोती में से उसकी कान्ति । उसकी पुनर्शक्ति आदि के द्वारा उसको सिद्ध करने की चेष्टा करना उसको रोचकता की हत्या करने के बराबर है ।

(८) कहानी का प्रारम्भ सुव्यवस्थित, अप्रत्याशित, आकस्मिक और चित्ताकर्षक होना चाहिए । उसमें जो भी कहा जाय कुतूहल उत्पन्न करने की शक्ति और कहानी के भावी वातावरण और रस की एक भाँकी होनी चाहिए । गत्यात्मकता और द्वन्द्व उसके आवश्यक गुण हैं । लम्बे चौड़े विवरणों को प्रारम्भ से सर्वथा दूर रखना चाहिए ।

(९) कहानी का मूल भाग भी उतना ही रोचक और व्यवस्थित होना चाहिए । संक्षिप्तता, प्रासङ्गिकता और उद्देश्य के अनुरूप उसका सम्यक निर्माण उसके आवश्यक उपादान है । असाधारणता इसका प्राण है । इनमें सारे पात्रों की उपस्थिति, मूल कथावस्तु का सफलन, वातावरण को चरमावस्था की ओर लेजाने की योग्यता और चरमावस्था के रहस्य की रक्षा की शक्ति होनी चाहिए । उसमें अत्यधिक दुरुहता और विराम स्थलों की अधिकता नहीं होनी चाहिए ।

(१०) चरमावस्था में लाघव, अप्रत्याशितता और गहरी संवेदना-शक्ति अनिवार्य है, शीर्षक के बाद कहानी के मर्म की रक्षा कहानी का यही स्थान करता है । कहानी में चरमावस्था होना अनिवार्य है, चाहे वह सूक्ष्म रूप में हो ।

(११) कहानी में चरमावस्था के बाद उसके अन्त के लिए विशेष अवकाश नहीं है । कहानी के अन्त से पाठक की कल्पनाओं को अभिभूत करने की शक्ति होनी चाहिए । अप्रत्याशित, रहस्यमय अथवा भावात्मक अन्तो का प्रभाव पाठक के मन पर बहुत देर तक रहना है ।

(१२) कहानी की भाषा, शैली प्रायः सरल, स्वाभाविक, रसप्रवण, सार्थक और लोचदार होनी चाहिए । यत्र तत्र मुहावरों और अलङ्कारों का प्रयोग उसमें जान डाल देता है । भाव प्रधान व काव्यमयी भाषा की शक्ति व गरिमा निराली ही है, किन्तु इसकी एक सीमा है । भाषा में चित्र खड़े करना प्रभाव-निक्षेप का एक अद्भुत साधन है ।

(१३) कहानी में कथानक का पाया जाना अनिवार्य है । कथानक संक्षिप्त स्पष्ट, अखण्ड सूत्र में पिरोई हुई एक घटना से युक्त, रसानुकूल, मीधा, सरल और सुव्यवस्थित होना चाहिए । उसकी सबसे बड़ी विशेषता उसकी असाधारणता है और उसका सबसे बड़ा दोष उसकी अस्वाभाविकता है या अविश्वस्य

नीयता । कथानक के कुतूहल की रक्षा कहानी के रस तत्व की रक्षा करने के बराबर है ।

(१४) कहानी में पात्रों की संख्या तीन चार से अधिक न होनी चाहिए अर्थात् कम से कम होनी चाहिए । और उसमें उन पात्रों के चरित्र के उन्ही पङ्क्तियों की व्याख्या होनी चाहिए जिनसे कहानी का सीधा सम्बन्ध हो । ऐसे सारे पात्रों का कथानक से सीधा सम्बन्ध रहना चाहिए । और एक भी पात्र ऐसा नहीं होना चाहिये जिसके बिना कहानी के प्रभाव में किसी प्रकार की कमी नहीं पड़े । चरित्र चित्रण के समय चित्र शैली का उपयोग श्रेयस्कर है । इसका उपयोग ऐसा होना चाहिए जिसको पढ़कर पाठक के मन में सम्बन्धित व्यक्ति का सम्पूर्ण या अधिक महत्वपूर्ण चित्र उभर आवे । चरित्र चित्रण का, विशेषकर मनोवैज्ञानिक चित्रण का महत्व आज की कहानी समझने लगी है । पात्रों का जीवन बातावरण से हटकर नहीं होना चाहिए और कथानक की भाँति उसमें भी किसी प्रकार की ऐतिहासिक असंगति नहीं होनी चाहिए । चरित्र-चित्रण, जहाँ तक हो सके, इतिवृत्तात्मकता प्रणाली अर्थात् सीधे तौर से न होकर, अलक्षित रूप में, कथानक कथोपकथन और पात्र की मानसिक ऊहापोह आदि के द्वारा होना चाहिए । सफल आधुनिक कहानी का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण आधार यही है कि उसमें वर्णित परिस्थितियों के साथ पात्रों का एक प्रकार से तादात्म्य होता है और ऐसा प्रतीत होता है कि पात्र उन परिस्थितियों के प्रति कितने जागरूक है । दूसरे शब्दों में, कहानी पात्रों के सूक्ष्म से सूक्ष्म मनोभावों की अभिव्यक्ति की एक कसौटी है ।

पात्रों का प्रभाव पाठकों पर तभी पड़ता है जब उसमें साधारणता होते हुए भी कुछ नवीनता या असाधारणता हो । कहानी में पात्रों के व्यक्तित्व के घात-प्रतिघात का लक्ष्य एक अविकल्प आदर्श की ओर रहना चाहिए । साथ ही जिस प्रकार कहानी के सारे पात्रों का व्यक्तित्व यथार्थ से कुत्सित नहीं होना चाहिए उसी प्रकार वह आदर्श के अवास्तविक आग्रह से अत्रगृहीत नहीं होना चाहिए । पात्रों का नामकरण उनसे सम्बद्ध समाज वर्गों के अनुसार ही होना श्रेयस्कर है । आधुनिक कहानी का रुझान इस बात की ओर काफी है कि यदि उसमें किन्हीं 'लोकोत्तर' पात्रों की सृष्टि करना आवश्यक हो तो उन्हें जहाँ तक हो सके 'लोक सामान्य' पात्र के रूप में ही चित्रित करना चाहिए, हाँ, आवश्यकतानुसार उनमें किन्हीं विशेष गुणों अथवा अवगुणों का अवधान किया जा सकता है । कहानी से प्रोटोटाइप ( अपनी तरह के एक ही ) पात्रों की गुंजाइश अधिक नहीं होते हुए भी उनका अभिनिवेश खचकर है । पात्रों के चरित्र में

अधिक परिवर्तन दिखाना कहानी के प्रभाव को नष्ट करने जैसा है। कहानी के कहानीपन को रक्षा करने के लिए उनके पात्रों में आपसी संघर्ष अथवा असमन्वय के बीज पाये जाना अनिवार्य है। कहानी के नायक को शेष पात्रों की अपेक्षा बहुत अधिक मान देना उसकी अनावश्यक चापलूमी करना है। नायक का वीरोदात्त अथवा राजकुलिय होना तो अनिवार्य है ही नहीं, यह भी अनिवार्य नहीं है कि वह आदर्श पात्र ही हो। नायिका के लिए यह आवश्यक नहीं कि वह नायक की ब्याहता अथवा प्रेमिका हो हो।

(१५) कथोपकथन कहानों के अन्दर रोचकता और जीवट ला देता है। यद्यपि वह कहानी का अनिवार्य अङ्ग नहीं है। उसमें अधिक से अधिक भाव-सूचन की सामर्थ्य होना चाहिए। कथानक की अभिव्यक्ति और चरित्र-चित्रण का यह एक स्पृहणीय वाहन है। वह सक्षिप्त, व्यावहारिक, स्वाभाविक किन्तु चमत्कारपूर्ण, प्रायः सरल, पात्रानुसार, शिष्ट, भावात्मक मनोरञ्जक और क्रम-बद्ध होनी चाहिए उसमें उपदेश की गन्ध न हो। कथोपकथन का उपयोग कहानी के प्रारम्भ में और अन्त में हो तो विशेष चमत्कारपूर्ण अर्थात् नाटकीय होना चाहिए। इसका उपयोग वहाँ विशेष रूप से किया जा सकता है जहाँ कोई अन्य शैली शिथिल अथवा अशक्त प्रतीत होती हो, जहाँ लेखक पाठकों के सामने सीधा नहीं आना चाहता।

जब कोई ऐसा स्थल आ जाता है जहाँ बातचीत बिना गुत्थो के सुलभ नहीं सकती हो, जहाँ लेखक किसी तफसील में जाना चाहे, जहाँ रस का परिपाक करना अभीष्ट हो, और जहाँ लेखक को एक नितान्त स्वाभाविक वातावरण का निर्माण करना हो। कहीं-कहीं बातचीत के साथ-साथ लेखक को पात्र की मुद्रा को प्रकट करने वाले संकेत भी दे देना चाहिए।

(१६) वातावरण के प्रकरण में यही कहा जा सकता है कि कहानी में देशकाल सम्बन्धो दोष नहीं होने चाहिए। स्थानीय वातावरण (Local colour) वाली कहानियाँ काफी लोकप्रिय होती हैं।

(१७) कहानों में प्रकृति वर्णन का एक अपना स्थान है। वह सक्षिप्त, कलात्मक और सजीव होना चाहिए। उसमें एक प्रकार का सरस लार्श्याकता होनी चाहिए। निश्छल रमणीयता, सूक्ष्म पयवक्षण और मानसी अनुभूतियों के साथ संयोग, ये उसकी विशेषताएँ हैं।

(१८) कहानों में सङ्घर्ष होना अनिवार्य है।

(१९) कहानी का उद्देश्य मनोरञ्जन नहीं प्रत्युत सत्य का अनुसन्धान करना है। मनोरञ्जन तो कहानी का एक आनुषङ्गिक गुण है। कहानी का सङ्घ

उस सत्य की अभिव्यक्ति द्वारा जीवन को सुन्दर से सुन्दरतर और मङ्गलमय बनाना है। जो कहानी इस साधना में जितनी अधिक सफल होगी उतनी ही घन्य है।

आधुनिक कहानी की अविश्वसनीय विश्वसनीयता—ये सब कहानी के अनिवार्य या वाछनीय गुण हैं, जिनसे कहानी बनती है या सुन्दर बनती है। आधुनिक कहानी प्रायः इन्हीं गुणों को अपनाकर अमर होगई है। किन्तु आधुनिक कहानी के विषय में इतना जानकर सन्तोष नहीं किया जा सकता। उसकी गतिविधि कुछ ऐसी निराली है कि सरलता से पकड़ में नहीं आती। यह वह साहित्य है जिसकी व्याख्या करते समय आलोचक भी भावुक हो जाता है। उसमें एक ऐसी वक्रता है जिसे अधिकारपूर्वक इङ्गित (Locate) नहीं किया जा सकता है। मोटे तौर पर इसे शैली सम्बन्धी वक्रता कहा जा सकता है। लगता है जैसे आपादशिख वह एक गन्धर्वलोक की अप्सरा है, जिसका हमसे परिचय नहीं है, पर फिर भी जो नितान्त स्पृहणीय है।

शीर्षक अजीब, प्रारम्भ अजीब, मध्य अजीब और अन्त अजीब; फिर भी कोई अजायबघर की वस्तु नहीं। उद्देश्य विचित्र, पात्र विचित्र, कथानक विचित्र और भाषा-शैली विचित्र, फिर भी साधारण, यथार्थ, विश्वसनीय। आधुनिक कहानीकार एक गोताखोर हैं जो सामने फैले हुए जीवन सागर में से अकल्पनीय रत्नराशि, अदृष्टपूर्व मणिमाला का अम्बार निकाल-निकाल कर रख रहा है। कुछ घटनाएँ, बस लघु कथानिकाएँ, प्लॉट ऐसे हैं जिनके विषय में आप उदासीन हैं, बस। कुछ पात्र हैं जो आप में खोए हुए हैं, बस। कुछ तथ्य हैं जिनका प्रभाव आप पर अलक्षित रूप में पड़ता जा रहा है, बस। कहानीकार इन्हीं तथ्यों, पात्रों, घटनाओं को उस भाषा में, जो आपकी ही भाषा है किन्तु जिसके जोहर का आपको अभी तक परिचय नहीं मिला है, आपके सामने हस्ता-मलकवत् कर रहा है। मेरे सामने 'कहानी' नामक मासिक पत्रिका का अगस्त १९५५ का अङ्क है (मेरे पंक्तियाँ अगस्त १९५५ में ही लिख रहा हूँ)। कोई साजिश नहीं है कि मैंने इसे अपने वक्तव्य की सिद्धि के लिए विशेष रूप से चुना हो। बस सभी कुछ अक्स्सात् ही तो है। इसमें ११ कहानियाँ हैं, उनके शीर्षक देख जाइए :—

१. भूमिदान—( जो सद्यः प्रचलित 'भुवान यज्ञ' के प्रसङ्ग से एक पौराणिक आख्यान का आर्वाचीन रूपान्तर है। )

२. काठ का उल्लू—नायक का नाम सेठ कचकुमल—आपके चुनाव का चिह्न, 'काठ का उल्लू' है—व्यग।

३. गीत—गीत नहीं है, कहानी है, बङ्गाली लेखक की। बड़ी भावुकता है आद्योपान्त।

४. कभी साँप सो सकता है—शीर्षक इतना ही है पर अन्त में कहा है—कभी साँप सो सकता है, जब बीन बज रही हो। सामाजिक नीतिकता के रुढ़िग्रस्त रूप के प्रति एक आक्रोश है।

५. प्रेम का गणित—एक लड़की है जो बम्बई के आँकड़े विभाग में काम कर रही है, पर उसे प्रेम हो गया है—उसके स्वभाव में बस जाने वाला गणित उसे कैसा छकाता है—एक मराठी व्यंग।

६. रात और दिन—एक सबल वातावरण वाली कहानी।

७. मेरी बच्ची और तसवीर—एक तसवीर है जिसमें एक भूखा है जिसे एक बच्ची खिलाने के लिए ज़िद करती है और एक सम्भ्रान्त कुल की मम्मी है जो उसे रोकती है।

८. मन बहादुर—एक स्कून के चौकीदार की कहानी जो एक रोगी को अपना खून देकर जिलाता है।

९. राधव—राधव गरीब है पर उसका दिल धनी है।

१०. तीन बहूएँ—एक दम तीन बहूएँ।

११. छः लड़के—कम से कम छः। एक अमर जैक लेखक की अमर कहानी।

कुछ स्थितियाँ—सबकी सब कहानियाँ जैसे मिलकर आधुनिक कथा साहित्य का प्रतिनिधित्व कर रही हैं। शीर्षक की भाँति कथानक भी, पात्र भी, सभी कुछ हमारे जीवन में से ले लिए गए हैं पर भुलाये हुए महावृत्त, महा मानव हैं। आधुनिक कहानी आपको बरबस—हाँ, अनायास ही आपको उनकी ओर ले जाती है, कहती है देखो, यह जीवन देखो, यह चरित्र देखो, यह त्याग, घृणा, क्षमा, प्रेम देखो—और देखो कालेज की चहार दीवारी के बाहर बड़ी बड़ी आशका लिए निकलती हुई तितलियाँ हो सब कुछ नहीं हैं, कल्पित पसीने की नालियाँ बहाते हुए राज और सार्जेंट की गोली के लिए सीना तान देने वाले मिल मजदूर ही सब कुछ नहीं हैं कुछ और भी हैं जो आपके पास हैं, आप ही बगल में हैं, आपके घर में हैं जिसे आप भुला रहे हैं। आपके बगीचे का माली है जो चार कोस दूरी पर खड़ो पीलो कीठी वाले रायसाहब के मरते हुए लड़के के लिए अपना जानदार खून देने के लिए तैयार है; आपके पड़ोसी की बिबबा बहिन है जिसे मनुष्य मात्र से नफरत हो चुकी है; एक युवक कलाकार है जो किसी के बताये हुए साधना पथ पर अनवरत, अयाचनाशील, निरीह गति से



चल रहा है और रास्ते की गर्मी से व्याकुल हो किसी बबूल की छाँह में बैठता है और किसी ग्रामीण सुन्दरो के प्रेम का भाजन हो जाता है जैसे सूरजमुखी का मुरझाया फूल उगते सूर्य को पहली किरण के प्रेम का पात्र हो जाता है। माँ है—बो दस दिन से भुखी है। और एक दिन सूरज डूबते डूबते अपनी इक-लौनी बच्ची को एक वेष्टालय के एजेंट को बेचने को तैयार हो जाती है। एक रोटो बेचने वाला है जो दूसरे रोटो बेचने वाले को इसलिए मार देता है कि उसके मन में हिंसा का कोई सोया हुआ भाव अनायास हो जाग्रत हो गया है। एक व्यक्ति है जिसे संसार मर से घृणा हो गई है और इसलिए एक दिन नदी में डूब मरने के लिए जाता है, किन्तु एक ठोक वँसा ही व्यक्ति उसे वहाँ मिलता है जो डूबने के लिए तैयार है और वह अपना इरादा बदल देता है। एक अत्यन्त ही व्यवहार कुशल बिजनैसमैन, जो डाक्टर भी है और संगीतज्ञ भी; लेखक है और प्रव्यापक भी, इन्जिनियर है और पाकेटमारो के एक बड़े गिरोह का मुखिया भी; जिन्दगी मर की ऐयाशियाँ भोगने के बाद किसी कारण वश विरक्त हो जाता है और बम्बई के ताजमहल होटल में ठहरा है जहाँ वह डेढ़ घण्टे बाद पोटाशियम-साइनाइड द्वारा अपनी इहलोला समाप्त करने का निश्चय करके चाय मँगाता है, और डेढ़ घण्टे बाद एक लड़की उसके पास चाय लेकर आती है और वह अपना निश्चय बदल देता है। एक पत्नी है जिसने अपने भावुक पति को समझने की चेष्टा ही नहीं की—और एक मिनिस्टर है जो केवल भाषण देने में ही विश्वास रखता है। तो कुछ घटनाएँ, कुछ परिस्थितियाँ हैं, जो अनोखी हैं फिर भी शत प्रतिशत विश्वसनीय हैं। यही आधुनिक कहानी के प्राणदायक तत्त्व हैं। एक अकुलाहट है, तेजी है, गर्मी है, सर्दगी है जैसे किसी कपड़े की मिल में से मशीनों की एक रूप एक पल आवाज आरती हो, कोई अणुबम का कारखाना हो, जहाँ अजीब सी खामोशी हो और एक दूसरे के प्रति भयानक सन्देह हो, जैसे सैंकड़ों हजारों रोजनवर्ग दम्पति रोज फांसी के तख्ते पर लटका दिये जाते हो, जैसे अमन चैन से बसने वाले लोगों की जिन्दगी ही किसी लम्बी दरार में साजिश और अराजकता की बाछड़ भरो जा रहो हो।

यही आज की कहानियों का विशेष टेकनीक है। इस सम्बन्ध में कतिपय विद्वानों के वक्तव्य बड़े विचारोत्तेजक हैं। श्री छविनाथ त्रिपाठी लिखते हैं—

कुछ विचार प्रेरक विचार—‘आज की कहानियाँ सर्वथा आधुनिक युग की देन समझी जाती हैं—शैली के नवोन्मत्त चमकीले आवरण ने दृष्टिभ्रम उत्पन्न कर दिया है और कहानी के अन्तःरूप का दर्शन कठिन हो गया है। वीर-भाषा आज से लेकर आज तक काव्य की अविच्छिन्न परम्परा गङ्गा-यमुना की

निर्मल धारा की तरह प्रवाहित होती हुई दिखाई पड़ती है किन्तु अन्तःसलिला सरस्वती की भाँति इस कहानी की धारा कुछ काल के लिए झूलन भी हो गई है। आधुनिक काल में साहित्य की यह वेगवती धारा पहाड़ी निर्भर की भाँति पुनः व्यक्त होकर गतिशील ही नहीं हो गई, अपितु उसने जनजीवन के लिये अपना महत्व भी प्रदर्शित कर दिया है। पाश्चात्य साहित्य के विभिन्न प्रकार से पड़े हुए प्रभावों ने न केवल उसकी दिशाओं में मोड़ उत्पन्न कर दिया है, बल्कि साथ ही उसके आहारूप में ऐसा परिवर्तन भी कर दिया है जिससे वह अपरिचित और अनजान सी लगने लगी है। किन्तु हरिद्वार की गङ्गा का रूप गङ्गा-सागर की सहस्रमुखी धाराओं में क्यों ढूँढा जाय ?”

डी० ए० वी० कालेज के देहरादून के हिन्दी विभाग के अध्यक्ष पो० गयाप्रसाद शुक्ल लिखते हैं—

“कहानी आज विधायक साहित्य का सबसे लोकप्रिय अङ्ग है। आज कहानी खाली बैठे का रोजगार नहीं है—वह मत प्रचार या सिद्धान्त निरूपण का साधन मात्र है—वह हृदय की तीव्र अनुभूतियों की अभिव्यक्ति भी है और यही सबसे अधिक है। अतः जीवन के साथ उसका सम्बन्ध अत्यन्त घनिष्ठ हो गया है। आज की कहानी केवल वृत्त-विधान ही नहीं करती, वह मर्म को स्पर्श करने का, हृदय के तारों को झंकृत करने का भी बहुत सफल प्रयास करती है। वह कुछ क्षणों के लिए पाठक का मन बहलाव नहीं करती, प्रत्युत् उसके मन पर कुछ स्थायी प्रभाव भी छोड़ती है।”

श्री मोहनलाल 'जिज्ञासु' ने आधुनिक कहानी की १२ विशेषताएँ बतलाई हैं जो संक्षेप में इस प्रकार हैं—

- (१) कलात्मकता ।
- (२) उपदेशहीनता तथा मनोरञ्जनशीलता एवं साहित्यिकता ।
- (३) अति प्राकृत प्रसङ्गों का अभाव और आकस्मिक घटनाओं और संयोगों की उद्भावना ।
- (४) हृदयगत सूक्ष्म भावनाओं का चित्रण ।
- (५) विषय और उपादान पहले की अपेक्षा अधिक विस्तृत ।
- (६) आरम्भ में स्पष्ट भूमिका की आवश्यकता ।
- (७) स्वाभाविकता ।
- (८) मौखिक के स्थान पर लिखित ।
- (९) अनेक शैलियों द्वारा अभिव्यक्त ।
- (१०) पाश्चात्य देशों से प्रभावित ।

(११) अन्य साहित्याङ्गों की तुलना में कल्पना शक्ति का अधिक प्रयोग ।

(१२) बहुत ही कम पात्रों, घटनाओं और प्रसङ्गों को सहायता से कथानक, वातावरण आदि की सृष्टि ।

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी लिखते हैं—

‘यह तो निश्चित ही है कि उपन्यास और कहानों का साहित्य विशुद्ध आधुनिक युग की उपज है और संस्कृत में लिखे जाने वाले कथा, आख्यायिका और चम्पू श्रेणी के साथ इसका दूर का सम्बन्ध होते हुए भी उनसे भिन्न है । वह आधुनिक युग के वैयक्ततावादी विचार-धारा को आश्रय करके आगे बढ़ा था और आज भी इसके लोक-प्रिय बने रहने में वैयक्तिक मत का बड़ा जबर्दस्त हाथ है । जिस लेखक का अपना निजी वैयक्तिक मत नहीं होता वह सफल कथाकार नहीं हो सकता । वैयक्तिक मत अवश्य होना चाहिए और चाहिए दृढ़ता, चट्टान की सी दृढ़ता ।

प्रेमचन्द ने अच्छी कहानी की कसौटी बताते हुए लिखा है—

‘सबसे उत्तम कहानी वह होती है जिसका आधार किसी मनोवैज्ञानिक सत्य पर हो ।’

और श्री गुलाबराय उनसे पूर्ण सहमत हैं ।

आधुनिक कहानी के विषय में शचीरानी गुप्त के ये शब्द बड़े मर्म-स्पर्शी हैं ।—

‘शून्य शून्य कहानी काफी विकसित स्थिति में पहुँच गई है । उसकी टेक्नीक में भी अपेक्षाकृत आकाश-पाताल का अन्तर हुआ है । कहानी को कथन पद्धति में पहले का सा ऊबभरा शैथिल्य नहीं है, वरन् विषय चयन में नूतनता और वैविध्य पाया जाता है । कहानियों में अनेक नूतन प्रयोग किए गए हैं । नई नई समस्याएँ और नए-नए आदर्श उनमें साकार हो उठे हैं और उनका उद्देश्य एकांगी और एकदेशीय न होकर बहुमुखी हो गया है । यथार्थ जीवन के चित्रण के साथ-साथ मन के गूढ़तम प्रच्छन्न स्रोतों, मानव चरित्र के विभिन्न पहलू उनके व्यक्तित्व में कुछ ऐसे द्वैत, उलझाव, विसङ्गतियाँ जो उनसे कराती कुछ और कहलाती कुछ हैं, असामान्य चिन्तनाओं, आन्तरिक ऊहापोहों और अज्ञान अन्तर्व्यापारों में भी भाँकने का प्रयास किया गया है ।

आज की कहानी सस्ते रोमांस से हटकर मनोवैज्ञानिक बारीकियों पर आ टिकी है । प्रतिदिन की बेतरतीब उलझनों, हमारे जीवन यापन की अविरत अस्थिरता, परेशानी, व्यस्तता, हाहाकार तथा मानवीय भावनाओं की मनो-विश्लेषणात्मक व्याख्या कथा साहित्य की जीवन्त शक्तियों को अधिकाधिक

उद्बुद्ध कर रही है, जिससे आधुनिक कहानीकारों को एक नवीन जाग्रत दिशा का संकेत मिलता है ।”

—‘साहित्यिकी’

लोक कथा और समस्या कहानी—कहानी-जगत् में, विशेषतः पिछले पच्चीस सालों से, कहानी की दो विशिष्ट प्रणालियों की काफी चर्चा सुनने को मिल रही है—लोक कथा और समस्या-कहानी । इनमें से समस्या कहानी साहित्यिकों के मस्तिष्क की उपज है और लोक कथा सर्वथा असाहित्यिकों के दिमाग की । यह बात कुछ विचित्र है कि ज्यों ज्यों सामाजिक और आर्थिक जीवन में जटिलता का अभिनिवेश होजाता है वैसे वैसे एक ओर तो समस्या-कहानी का बाजार भाव कम होता जाता है और दूसरी ओर लोक-कथा का विकास होता जाता है । इसका कारण कदाचित् यह है कि बाहरी जीवन की ऊहापोह और ‘हो-हा’ से तज्ञ आकर मानव साहित्य की जिस अन्त-भूमि में प्रवेश करता है वहाँ उसके लिये एक निश्छल आर्जव और सादगी की अपेक्षा करना स्वाभाविक है । जो हो, दोनों ही विधाओं ने क्रमशः साहित्य जगत् और जनमानस को बहुत दूर तक प्रभावित किया है ।

लोक-कथा—लोक-कथा विशुद्ध जनता जनार्दन की मानस-सन्तान है । इसका उद्गम, विकास और निलय, सभी लोक जीवन की अप्रत्यक्ष मानसभूमि में अनगण्य होता रहता है । इसी कारण काका कालेलकर ने कहा है कि इसकी शब्द-योजना अथवा भाव-सम्पत्ति को कतिपय आधुनिक साहित्यिकों द्वारा सुरक्षित रखने की प्रवृत्ति में उस मानस गङ्गा के चिरन्तन प्रवाह की दिशा और उसका स्वरूप नहीं समझने के लक्षण विद्यमान हैं । उनका कहना है कि यदि किसी लोक-कथा में इतनी वर्चस्वता और प्राणभृन्दिनी शक्ति विद्यमान है कि वह लोक जीवन के विभिन्न स्तरों में से किसी का यथातथ्य चित्रण कर सकती है तो उसकी स्वयं रक्षा होती रहेगी । और यदि उसका लोकजीवन के किसी पक्ष से कोई सम्बन्ध नहीं रहा है तो उसकी पुस्तकों में रक्षा करने पर भी रक्षा करना कठिन है; कम से कम लोककथा के रूप में उसका मौलिक स्वरूप तो रहेगा ही नहीं ।

इस व्यवस्था से तीन बातों पर प्रकाश पड़ता है । एक तो यह कि लोक-जीवन स्वयं अपने लिए ऐसी कथाओं का निर्माण कर लेता है जो उसके जीवन थापन की प्रणालियों का यथासम्भव प्रतिनिधित्व करती हों, दूसरी यह कि जिस दिशा में लोक-जीवन का विकास होता जाता है उसी दिशा में लोककथाओं का भी विकास होता रहता है और तीसरी यह कि जब किसी लोककथा में अमुक

जीवन्त शक्ति का हास होने लगता है और उसका लोकजीवन के आदर्शों अथवा यथार्थ से अकिञ्चन सम्बन्ध रह जाता है तब उस लोककथा का निर्माण होजाता है । ये तीनों ही प्रक्रियाएँ जानबूझकर न की जा कर स्वतः सम्पादित होती हैं ।

लोककथा का स्वरूप—इन बातों से इसका मौलिक स्वरूप समझने में भी सहायता मिलती है । लोककथा की युग युगों तक रक्षा होना तभी सम्भव है जब वह अधिक से अधिक सामान्य भाषा-शैली में अभिव्यक्त हुई हो । दूसरे शब्दों में, उसके पात्र व्यक्तिवाचक न होकर जातिवाचक होते हैं, जैसे आदमी, बालक, घोड़ा, चिड़िया आदि । लोककथा में इन पात्रों का कोई नामकरण नहीं होता । दूसरे, वे लिखित नहीं होती, प्रत्युत मौखिक रूप से पीढ़ी दरपीढ़ी चली आती हैं । तीसरे, उसमें किसी न किसी रूप में पशु-पक्षियों को भी पात्र बनाया जाता है । ये या तो सम्पूर्ण रूप से कहानी के पात्र होते हैं या मानवों के साथ आने पर इनका सम्बन्ध उनसे सहयोगात्मक अथवा विरोधात्मक होता है ।

लोककथा का उदय—डा० सत्येन्द्र ने लोक-साहित्य का विशेष अध्ययन करके ब्रज-लोकसाहित्य के सम्बन्ध में कुछ तथ्य उद्घाटित किये हैं और रिक्त स्थानों की पूर्ति अपनी बुद्धि से की है । इस प्रकार निकाले गए निष्कर्ष सामान्य लोक-साहित्य पर भी लागू होते हैं । उनका कहना है कि लोककथा की उत्पत्ति सुदूरभूत की जनजीवन की प्रभावित करने वाली वैदिक एवं पौराणिक आख्यायिकाओं से हुई है । जिन्हे कालान्तर में लोक सहज अथवा प्रतीक रूप दे दिया गया । डा० सत्येन्द्र की इस मान्यता का आधार यह है कि अमुक वैदिक आख्यायिका में जो घटनाक्रम था, करीब-करीब वही अथवा उसका एक व्यवस्थित रूपान्तर ( जिनकी तुलना पर दोनों में एक अद्भुत साम्य दृष्टिगोचर होता है ) पौराणिक काल की कथा में उतर आया है और उसी क्रम से वह घटना थोड़े-से हेर-फेर के साथ लोक-दन्त पर आ टिकी है ।

उन्होंने उदाहरण देकर समझाया है कि किस प्रकार प्रकृति के आदिम व्यापारों सूर्य, मेघ आदि ने वैज्ञानिक-जीवन में इन्द्र-वृत्र का रूप धारण किया, इन्द्र ने वृत्र का सहार अग्नि की सहायता से किया । “परिण ने सरमा को फुसलाया, उसने इन्द्र से कर लेना चाहा, पर वह मारी गई । समय बीतने पर इन्द्र, अग्नि जैसे सीधे दिव्य पाशों का स्थान राम-लक्ष्मण अथवा कृष्ण बलदेव ने ग्रहण किया । वृत्र रावण बना, परिण सूर्पणखा हुई और परिपक्व धर्मगाथा का पौराणिक रूपान्तर प्रस्तुत हो गया । यह शिष्ट सम्प्रदाय में हुआ, लोक की कल्पना में उपरोक्त आदिकालीन विविध प्रकृति तत्त्वों की प्राणमय कल्पना ने

एक अद्भुत कहानी का ढाँचा खड़ा किया जिसमें न तो इन्द्र-वृत्र का नाम रहा न राम रावण का ।”

डा० सत्येन्द्र ने आगे वह घटना भी दी है जो उन्हें लोककथाओं में उपलब्ध है और जिसका कथानक मूलतः वही है जो उक्त धर्मगाथाओं में है ।

वे लिखते हैं “जर्मनी में यह ‘फेदफुल जोह्न’ के नाम से प्रचलित है, दक्षिण में राम लक्ष्मण की कहानी का रूप लिया, बंगाल में फकीरचन्द बनी, ब्रज में ‘चार होइ तो ऐसो होइ’ के नाम से चल रही है और भी इसके कितने अवान्तर रूप इधर-उधर के अनेक प्रदेशों में मिलते हैं ।”

डा० सत्येन्द्र की इस मान्यता का आधार कल्पना ही है और विभिन्न कालों में वर्णित दो घटनाओं के साम्य को लेकर दोनों में जनक-जन्य भाव का आरोप करना वैज्ञानिक दृष्टि से नितान्त शुद्ध नहीं माना जा सकता, क्योंकि ऐसे साम्य बहुधा विभिन्न साहित्यों में देखने को मिलते हैं जो कभी-कभी बड़े भारी आश्चर्य का कारण होते हैं । यह माना जाना चाहिए कि इनका मूल कारण मानव-अनुभूति की प्रकृत विश्व-व्यापी समानता या एकता ही है, न कि कोई जानबूझ कर किया गया प्रयास ।

लायल महोदय और भी आगे जाते हैं और कहते हैं कि धर्मगाथाओं का आधार लोककथा है न कि लोक कथा का आधार धर्म गाथा । वे लिखते हैं— “धर्म गाथा का जब जन्म हुआ उस समय मनुष्य इतिहास और कल्पना कथा में अन्तर करना भी नहीं जानता था, अतः उन कथाओं में जो धर्मगाथाओं के रूप में हमें प्राप्त हुई है इतिहास का बिन्दु भी है और लोक गाथाओं का भी ।”

डा० सत्येन्द्र का यह तर्क कुछ विचित्र सा लगता है कि पहले धर्मगाथा का उदय हुआ और फिर लोक गाथा का । लोक साहित्य का अन्वेषण करने वाले जानते हैं कि लोक साहित्य सर्वदा लिखित साहित्य से पूर्व का होता है और लोक साहित्य ही ज्ञानार्जन के साथ-साथ लिखित साहित्य का रूप धारण कर लेता है । लोक मानस जिसके पास स्वयं अनुभूति और कल्पना का अक्षय भण्डार है, इस प्रकार शिष्ट समुदाय के साहित्य से जो तुलना में कहीं थोड़ा और सीमित है, प्रेरणा लेकर और पुष्पित, पल्लवित हो यह समझ में नहीं आती ।

“साहित्य-सन्देश” के उसी कहानी विशेषाङ्क (जनवरी-फरवरी १९५३) में जिसमें डा० सत्येन्द्र की उक्त पक्तियों वाला लेख प्रकाशित हुआ है, डा० भोलाशङ्कर व्यास का एक लेख छपा है जिसमें उन्होंने सिद्ध कर दिया है कि वैदिक और तत्सम्बन्धी ब्राह्मण साहित्य में लोक कथाओं के बीज थे, उपनिषद् काल में लोक जीवन से यह सम्पर्क हट गया और अभिजात्यवर्ग का साहित्य

तैयार हुआ और बाद में जो साहित्य ( पुराणादि ) रचा गया उसमें दोनों के बीज विद्यमान हैं । इसी तर्क शृङ्खला के अन्तर्गत तुलसी ( रामचरित मानस ) का सम्बन्ध लोकेतर (और लोकोत्तर भी) सूरदास का लोक-अलोक दोनों (और जायसो (पद्मावत) का सम्बन्ध विशुद्ध लोकान्तर से है । बिहारी इस लोक मानस से सर्वथा परे हैं हो ।

लोक और लोकेतर साहित्य का क्रम—अलोक→अलोक+सलोक→अलोक→अलोक+सलोक→अलोक अर्थात् प्रत्येक अलोक के युग के बीच में अलोक+सलोक अर्थात् दोनों प्रकार की सम्मिलित रचनाएँ, यही क्रमवृत्त हिन्दी साहित्य में भी बाबर देखने को मिलता है । आदिकाल में अलोक; वीरगाथा और भक्तिकाल में दोनों का मिश्रण; रीतिकाल में फिर अलोक तथा आधुनिक-काल में अलोक और सलोक दोनों का मिश्रण दिखलाई पड़ता है । यह विचार-णीय है कि किसी भी युग के साहित्य में लोक साहित्य शेष साहित्य पर पूर्ण-रूपेण हावी नहीं हो जाता, अधिक से अधिक उसका आंशिक अस्तित्व रचनाओं में आ जाता है । इसके विपरीत प्रत्येक ऐसे मिश्र-काल के अनन्तर एक युग ऐसा आता है जिसमें लोक साहित्य का शेष साहित्य से कोई सम्बन्ध नहीं रहता । उस समय अलोक साहित्य युग के आकाश पर घुन्घ की भाँति छा जाता है ।

लोक-कथा की विशेषताएँ—लोक-कथा की मुख्य विशेषताएँ संक्षेप में इस प्रकार दी जा सकती हैं—

(१) उसकी भाषा सरल और कथा-प्रवाह स्वाभाविक होता है । इसका प्रभाव सीधा होता है ।

(२) उसमें पात्रों का नामकरण प्रायः नहीं होता; पात्र जातिवाचक सज्ञाओं के रूप में आते हैं । कभी-कभी पात्र पशु-पक्षी के रूप में भी होते हैं ।

(३) उसका उद्देश्य कल्पना मिश्रित आदर्शोन्मुख यथार्थ-चित्रण करना होता है ।

(४) उसका सम्बन्ध विशुद्ध जन-जीवन के दैनिक सुख हर्ष-विषाद राग-विराग से होता है । वह साहित्यिकों की नहीं, विशुद्ध जन-मानस की सन्तान है और जन-जीवन का सच्चा प्रतिनिधित्व करती है ।

(५) उसमें कहानी के सभी गुण, यथा, संक्षिप्तता, एकसूत्रता, एक संवेदना और प्रासङ्गिकता आदि पाये जाते हैं ।

(६) उसमें उस जनपदीय भाषा का प्रयोग किया जाता है जिस जनपद में उसका जन्म व लालन-पालन हुआ है ।

(७) इसका सच्चा रूप लिखित नहीं अत्युक्त मौखिक है, इसकी प्राणरक्षा

का आधार लेनी नहीं जिह्वा है, क्योंकि लेखनी पर आने से इसमें रूप-मजा का भ्रम्रह्र आने और फलतः इसके साहित्यिक रूप ग्रहण करने से इसके अस्तित्व के न रहने का भय है।

लोक-कथा की ओर ध्यान—वर्तमान युग में, विशेषकर गत १५-२० सालों में हिन्दी में शेष लोक साहित्य के साथ-साथ लोक-कथा को लेकर काफी चर्चा हुई है और क्रमशः इसका प्रचार वृद्धिगत होता हुआ एक मुख्यस्थित और वैज्ञानिक आधार लेने लग रहा है। कतिपय साहित्यकारों ने तो केवल लोक-साहित्य को ही अपनी साहित्य-चर्चा को उपजीव्य मान लिया है। ऐसे लेखक देश के कोने-कोने में घूमकर लोक कथाओं, लोक-गीतों आदि का सीधा (first hand) परिचय प्राप्त कर उन्हें सग्रह करते, उनका प्रकाशन विज्ञापन आदि करते व उनमें जन जीवन के विभिन्न रूपों की झाँकी देखने का प्रयास करते हैं। लोक कथा-साहित्य का विशेष अनुशीलन करने वाले सुधी साहित्यकारों में देवेन्द्र सत्यार्थी, राहुल सांकृत्यायन, डा० सत्येन्द्र आदि उल्लेखनीय हैं। भगवानदास केला ने 'हमारी आदिम जातियाँ' में उन प्रयत्नों की चर्चा की है जो लोक-कथाओं के सग्रह और प्रकाशन की दिशा में किये गये हैं।

समस्या-कहानी—इसका आकार प्रकार निश्चित नहीं है। वैसे यह एक साधारण (या असाधारण!) कहानी ही है, विशेषता केवल यहाँ है कि इसकी घटना में कोई न कोई सामाजिक जीवन की समस्या इस प्रकार रखी जाती है कि कहानो भर में वह समस्या छा जाय। ऐसी समस्याओं में वेश्या जीवन, हरि-जनोद्धार आदि उल्लेखनीय हैं। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि एक कहानी में जो स्वयं साहित्य का एक विशिष्ट रूप है, किसी समस्या विशेष का चित्रण उसे और अधिक विशिष्ट बना देता है और कथावस्तु की दृष्टि से इसका स्तर एक भिन्न प्रकार का हो जाता है। यह भी स्पष्ट है कि इस अवस्था में उसे सफल बनाने के लिए एक विशेष कलात्मकता की आवश्यकता होती है, क्योंकि अन्यथा वह प्रचार मात्र की परिधि में रक्खी जा सकती है। यही कारण है कि सख्या में कम होते हुए भी समस्या कहानियों ने अपना एक अलग वर्ग बना लिया है।

कहानी में समस्या का चित्रण कदाचित् प्रारम्भ हो से होता चला आया है। किन्तु सामाजिक जीवन के क्रमशः अधिकाधिक विघटित (Disorganised) होने के साथ हमारे आस-पास की वे समस्याएँ हम पहले आसानी से टाल दिया करते थे, अब मुल भाग पर आ गई हैं। कहानी इनके चित्रण का एक अत्यन्त प्रभावशाली माध्यम हो सकता है और है भी।

समस्या और निदान—यह पूछा जा सकता है कि क्या कहानी में



समस्या का चित्रण मात्र ही पर्याप्त है या उसका हल भी उसे कहानी में बतलाना वाङ्मनीय है। असल बात यह है कि कहानी कोरे प्रोपेगण्डा से हटकर और कोई भी रूप ग्रहण करले, यह स्वीकार्य है। यदि समस्या के ज्वलन्त रूप को और समाज का ध्यान आकर्षित कर दिया जाय और उसे उस विषय में सोचने समझने को प्रेरणा देदा जाय तो काफी है। किन्तु याद कहानी समस्या का हल भी उपस्थित करदे और वह लोगों के गले उतर जाय तो कौनसी बुराई ? दोनों ही प्रयोगों में अर्थात् मूल समस्या के चित्रण एवं उसके निदान-निदर्शन में कहानीकार को बड़ा साकेतिक कौशल से काम लेना पड़ता है, अन्यथा उसको उपदेश की उपाधि से तत्काल विभूषित किया जा सकता है। प्रयत्न भी यह किया जा सकता है कि साहित्यकार समस्या के साथ उसका निदान भी प्रस्तुत करता चले, यद्यपि साकेतिक रूप में, अर्थात् घटनाक्रम के उतार-चढ़ाव के द्वारा ही, न कि अलग से दिए गए वक्तव्यों के रूप में।

समस्या कहानी : स्वयं समस्या ?—समस्या कहानी की चर्चा करते समय कुछ आलोचकों एवं विद्यार्थियों के ध्यान में वे कहानियाँ होती हैं जो या तो चरित्र-चित्रण की दिशा में या घटना-क्रम की सङ्गति में भूलभुलैया का वातावरण उपस्थित करती हैं। दूसरे शब्दों में समस्या कहानी वह कहानी है जो पाठक के मन में स्वयं समस्या का रूप धारण कर ले, अर्थात् अमुक पात्र न जाने कैसा है कि कुछ समझ में नहीं आता, अमुक घटना यो किस प्रकार घटित हुई, न जाने और इसके आगे या पीछे न मालूम क्या हुआ ? ऐसी कहानियाँ कई बार देखने में आती हैं।

समस्या कहानी के विषय में ऊपर कहा जा चुका है कि इसका रूप अनिश्चित है। अतः कोई आश्चर्य नहीं कि किसी शास्त्रीय दृष्टिकोण के अभाव में, इसके विधान के विषय में उक्त प्रकार की अटकल पच्ची की जाय। इसे गलत भी नहीं कहा जा सकता। इस प्रकार कोई निर्णय देने के पूर्व इस प्रसङ्ग को विद्वानों के विचारार्थ रखना आवश्यक है। मेरी निजी राय यह है कि समस्या कहानी का यह दूसरा रूप स्वीकार करने में अनेक व्यावहारिक बाधाएँ आ जायेंगी, और कहीं भी थोड़ी सी अस्पष्टता हुई कि उसे समस्या कहानी कह दिया जायगा। ऐसी अस्पष्टता लेखक द्वारा जान बूझकर की हुई और अनजाने में, या कौशल के अभाव में भी सम्पादित हो जाती है। इसके अतिरिक्त अस्पष्टता की जाँच का मापदण्ड पाठक-पाठक के लिए भिन्न हो सकता है। इस कारण से समस्या कहानी का असली रूप जो अभी कुछ-कुछ अस्पष्ट है और

अधिक अस्पष्ट और मतवाद का आधार हो जायगा। व्यवस्थित शास्त्रीय दृष्टि-  
कोण के निर्माण में वह स्थिति निश्चय ही बाधक बन कर आयेगी। इसके विप-  
रीत केवल उसी कहानी को समस्या-कहानी मानना जिसमें किसी समस्या का  
चित्रण हो अथवा उसका निदान भी हो, उसे अधिक स्पष्ट, निश्चित और व्याव-  
हारिक आधार देता है और उसे ही समस्या कहानी मानना चाहिये।

कहानी का महत्व—कहानी जैसी छोटी सी रचना के लिए इतने सारे  
पृष्ठ रंग दिए गए हैं, यह उसके महत्व का कम परिचायक नहीं। फिर भी अन्त  
में स्थूल दर्शी आलोचकों की तुष्टि के लिये दो पंक्तियाँ इस प्रसंग में लिख देना  
अनुचित नहीं होगा।

आचार्य मम्मट ने काव्य के प्रयोजन की चर्चा करते हुए उसके महत्व  
का दिग्दर्शन इन शब्दों में कराया है :—

“काव्यं यत्तु अर्थकृते व्यवहार विदेशिवेतरक्षतये,  
कान्ता-सम्मतयोपदेशयुजे”.....”

काव्य के इस महत्व को काव्य (साहित्य) के एक अङ्ग कहानी पर विशेष  
रूप से घटाया जा सकता है। आज के इस अर्थ-संकुल युग के वरुणसंकर साहित्य  
में कहानी उपदेश, मनोरंजन, सलाह, चेतावनी, शिक्षा, संस्कार, दिशा-सूचन  
सभी का कार्य करती है। रेल की यात्रा करने वाला व्यक्ति ‘मनोहर कहानियाँ’  
पढ़कर ही अपनी ऊब मिटाता है न जाने कितने बड़े घर की बेटियों ने प्रेमचन्द  
की आनन्दी से प्रेरणा लेकर अपने बिखरते हुए घर को संवारा है। जीवन के  
घोरतम निराशा के क्षणों में कहानी की स्फूर्ति-दायिनी शक्ति ही हमारा मार्ग-  
दर्शन करती है। कहानी वह भरना है जिसमें संगीतमय स्वर लहरी, मोदमयी  
मिठास और आह्लादमयी आकर्षण शक्ति है; आँखों, कानों, और जीभ को तृप्त  
करने के अपूर्व साधन के साथ साथ यह मस्तिष्क का स्थायी भोजन है। इसका  
आस्वादन कर व्यक्ति कभी अघाता नहीं। वह टूटे हुए हृदयों को जोड़ती और  
बिछुड़े हुए प्रेमियों को मिलाती है। वह गिरते हुए मनुष्य को रोकती, गिरे हुए  
को उठाती और डूबते हुए को बचाती है। वह मनुष्य के असत् भावों का शमन  
करके उसके उदात्त भावों को जगाती है। “आत्म-व्यापकता की अदम्य कामना,  
हादिक भावों एवं विचारों के विनिमय का मार्ग प्रशस्त करती है, कहानी कला  
इसका निर्विवाद एवं विश्वसनीय साधन है। बाणी की उपलब्धि से लेकर आज  
तक मानव जाति ने निरन्तर इस सरल साधन को अभिव्यक्ति के लिए अपनाए  
रखा है, इसी के द्वारा उसने युग भावना को बाणी दी है, आगत का स्वागत

किया है और अतीत को सुरक्षित रक्खा है।” (श्री छविनाथ त्रिपाठी)। जीवन की निकटतम अभिव्यक्ति होने के कारण यह अत्यन्त लोक प्रिय है। आज के व्यस्त युग में मनुष्य जिस काव्य विधा को सबसे अधिक पसन्द करता है वह कहानी ही है। क्योंकि यह थोड़ी-सी देर में—एक ही बैठक में—उसके सारे अभीष्ट की पूर्ति कर देती है। यदि कविता एक धनी पुरुष की सम्पत्ति है और उपन्यास एक ग़रीब मालिक के मनोरंजन का साधन, तो कहानी एक मजदूर के हृदय का पट्टनार है।<sup>१</sup>

---

## सप्तम उच्छ्वास कहानी की कहानी

को अद्भुत वेद क इह प्र बोचत्  
कुत आजाता कुत इय विसृष्टिः  
अर्वाग् देवा अस्य विसर्जनेनाऽथा  
को वेद यत आबभूव ॥

—ऋग्वेद १०।१२६।६

किस निमित्त, किस उपादान से हुई प्रकट नाना गिधि सृष्टि,  
कौन जानता, कौन बताए, किसकी वहाँ पहुँचती दृष्टि ।  
पैदा हुए देवगण भी तो भूतसर्ग के ही पश्चात्,  
फिर किससे सब सृष्टि हुई है, यह रहस्य किसको है ज्ञात ॥



## सप्तम उच्छ्वास कहानी की कहानी

कहानी का उद्गम—पिछले छः प्रकरणों में कहानी के स्वरूप का विस्तृत दिग्दर्शन कर चुकने के बाद हम इस प्रकरण में कहानी का इतिहास क्या है यह देखने की चेष्टा करेंगे और उसी से इस प्रबन्ध की समाप्ति करेंगे।

वैदिक कथा वाङ्मय—जो साहित्य जितना अधिक प्राचीन होता है उसका आदि-स्रोत ढूँढना उतना ही कठिन होता है। अतः भिन्न-भिन्न अटकलबाजियाँ लगाई जाती हैं और उससे अनेक मतभेद उत्पन्न हो जाते हैं। कहानी या ग्राह्यायिका के सम्बन्ध में यह बात पुरे तौर पर घटित होती है। कहानी का जन्म अलिखित रूप में मनुष्य जन्म के साथ और लिखित रूप में साहित्य के उद्भव के साथ होता है। यदि वेदों को संसार का प्राचीनतम वाङ्मय मान लिया जाय तो कहानी का जन्म उसी वाङ्मय से भिन्न नहीं माना जा सकता। वेदों की, विशेषतः ऋग्वेद की, जो वेदों में सबसे अधिक प्राचीन है, अनेक ऋचाओं में हम जिसे कथा-वस्तु (प्लॉट) या घटनाक्रम कहते हैं, और जो कहानी का मेरुदण्ड है, उसके बीज मिलते हैं। वैदिक सवादों में, जैसे—शर्मा-पणि, यम-यमी, पुरुरवा-उर्वशी संवादों और शुनः रोप की कथा में इसका आदि रूप देखा जा सकता है। ऋग्वेद १०।१२६।१—७ (नासदीय सूक्त) में सृष्टि की उत्पत्ति का वर्णन एक अर्ध व्यवस्थित कहानी ही है।

ऋग्वेद के द्वितीय मण्डल के इन्द्रसूक्त में ऋषि गुत्समद इस बात का संकेत करते हैं कि इन्द्र ने अरि, बल आदि दोनों को मारकर गायों को छुड़ाया और सातों नदियों को प्रवाहित किया—

“यो हत्वा हि मरणात् सप्त सिन्धून्।

यो ना उदाज पयथा बलस्य।” (ऋ० २।११।३)

ऋग्वेद १।३२।५ के “वृत्र व्यसमिन्द्रो ब्रजेण” पद से भी इसी कथा का सूत्रपात हुआ है जिसमें वज्र की सहायता से इन्द्र द्वारा वृत्र का वध दिखाया गया है। उसी प्रथम मण्डल में “पिता दुहितर्गर्भमाधात्” (१।१६४।३३) और तृतीय मण्डल में “पिता यत्र दुहितुः सेकमञ्जन्” (३।३१।१) पद मिलते हैं जिनके आधार पर ब्रह्मा और सरस्वती के सम्भोग का कथानक पौराणिक

आख्यायिका का रूप धारण करता है। ऋग्वेद १०।१।१६ में आए हुए “जार आ भगम्” पद का आधार मानकर गौतम अहिल्या की कथा निर्मित हुई है।

वेदों में देवताओं से सम्बद्ध इन रूपक कथाओं के अतिरिक्त कुछ मानवी कथाएँ भी हैं जो धार्यों के सामाजिक जीवन पर प्रकाश डालती हैं। उदाहरण के लिए ऋग्वेद के सप्तम मण्डल का दशराज सूक्त उस समय की एक महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक घटना का उल्लेख करता है। ऋषि वशिष्ठ द्वारा रचित यह सूक्त दिव्योदास के पुत्र सुदास तथा दूसरे आर्य एवं अनार्य राजाओं के युद्ध का वर्णन करता है।

इसके अतिरिक्त वेदों में कतिपय ऐसे भी नाम आए हैं जो ऐतिहासिक महापुरुषों के नाम हैं, यथा इक्ष्वाकु, पुरुरवा, वृष, चन्द्र, अत्रि, आयु, नहुष, ययाति, यदु, पुरु, द्रुमु, अनु, शान्तनु आदि।

एक विवाद—प्रश्न यह है कि वेद में उपलब्ध उक्त सामग्री को तथा ऐसी ही शेष सामग्री को कहानी का आधार माना जा सकता है या नहीं। इस सम्बन्ध में विद्वानों के दो परस्पर विरोधी मत हैं। दोनों का विवाद बहुत प्राचीन काल से चला आता है। एक की यह मान्यता है कि इसे कहानी का आधार निःसंकोच माना जा सकता है और दूसरे का यह कहना है कि इसे हम कहानियों अथवा इतिहास की घटनाओं का पूर्वरूप नहीं कह सकते।

दूसरे पक्ष की मान्यता का मुख्य आधार यह है कि वेदों में जो पद आए हैं वे सब रूपक के अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं। जैसे इन्द्र = सूर्य, वृत्र = मेघ, पिता = सूर्य, दुहिता = उषा, अहल्या = रात्रि, गौतम = चन्द्र, वज्र = बिजली आदि। पुराण साहित्य जो लम्बी-चौड़ी कहानियों से भरा पड़ा है, उसके रचयिता की भाँति यही राय है कि यह साहित्य (पुराण-साहित्य) भी आम्नाय अर्थात् वेद के अर्थ को प्रदर्शित करने के लिए निर्मित हुआ था। जिस प्रकार का आलङ्कारिक वर्णन वेदों में है उसी प्रकार का अपेक्षाकृत विस्तृत रूप में, पुराणों में है। प्रेमचन्द के सूरदास या मालती जिस प्रकार यथार्थ प्रतीत होते हुए भी किसी स्थान विशेष के विशिष्ट व्यक्ति नहीं हैं, उसी प्रकार वेद के इक्ष्वाकु, आयु, विशांकु, नहुष आदि ऐतिहासिक न होकर प्रतीक मात्र हैं जो कहीं अन्तरिक्ष—स्थानीय नक्षत्रों की गतिविधि बतलाते हैं और कहीं औषधि आदि के गुणों का उल्लेख करते हैं। वेद में आए हुए कातिपय नाम भी राजाओं के नाम नहीं हैं। शान्तनु, अश्विन, कृष्ण, राधा, सहदेव आदि नामों को देखकर हमें उनमें महाभारतकालीन व्यक्ति-विशेषों का आरोप नहीं करना चाहिए, क्योंकि वेद और उनके शब्द महाभारतकालीन व्यक्तियों से भी पूर्व के हैं।

इस पक्ष के नेता स्वयं निरुक्तकार हैं जो वेदों के इन सकेतों को कहानी अथवा इतिहास का पूर्व रूप मानने को उद्यत नहीं हैं।

किन्तु पहले के पक्ष का तर्क इतना अधिक उलझा हुआ नहीं है। वह दूसरे पक्ष द्वारा दिए गए तर्कों का खण्डन भी नहीं करता, प्रत्युत उन्हें शताश में ठाँक मानता है। मतभेद केवल उसके अन्तिम निष्कर्ष से है। वह वेदों के पक्षों के वास्तविक और प्रत्यक्ष अर्थों में भेद करने की आवश्यकता नहीं समझता। अमुक पद का अर्थ चाहे प्रतीक वाला अर्थात् वास्तविक अर्थ लिया जाय या प्रत्यक्ष अथवा शाब्दिक अर्थ, दोनों में ही कहानी का मूलतत्त्व अर्थात् कथात्मकता का स्पष्ट दर्शन होता है। सूर्य द्वारा बिजली के माध्यम से बादलों को छिन्न-भिन्न करके जल को मुक्त करने की कल्पना भी उतनी ही कथातत्त्वमयी है, जितनी इन्द्र द्वारा वज्र की सहायता से वृत्र का सहार गायों की मुक्ति। पिता ने अपनी दुहिता के साथ रमए किया इस उक्ति में ब्रह्मा-सरस्वती के उपाख्यान का आरोप न भी किया जाय तो भी वह कहानी ही है।

पहले अर्थ में यह भावनात्मक कहानी या लोक कथा की भाँति सामान्य या जातिवाचक है तो दूसरे अर्थ में ऐतिहासिक या पौराणिक कथा की भाँति विशिष्ट या व्यक्तिवाचक। दोनों ही अर्थों में उसमें कहानीत्व का मूल गुण अर्थात् कथाभाग निरोहित नहीं हो पाता; चाहे वह कितने ही सूक्ष्मरूप में उपलब्ध हो। इसलिए इन्हें कहानी नहीं मानकर कहानी का बीज रूप माना जाता है, और इस व्यवस्था में शङ्का करने वाला आलोचक अवश्य ही एक उदार आलोचक नहीं है।

यही यह स्मरण रखना चाहिए कि इस प्राचीनतम काल से बहुत बाद तक ( कदाचित् ईसा की पाँचवी-छठी शती तक ) कहानी और उपन्यास, इन दो भिन्न-भिन्न रूपों की कल्पना नहीं की गई थी और जहाँ इस कला में हम कहानी के प्राचीन इतिहास की शोध करने जाते हैं वहाँ वही साहित्य ( वेद ) उपन्यास या और किसी कथात्मक साहित्य के इतिहास का भी आधार माना जायगा। इस साहित्य में यदि हमारी कहानी का कोई आधार है तो केवल उसकी कथात्मकता का ही। और यद्यपि यह सही है कि कथात्मकता कहानी का मेरुदण्ड है, फिर भी वह कहानी का सर्वस्व नहीं है। वही कथात्मकता नाटक, उपन्यास और इतिहास में भी पाई जाती है। अतः वैदिक साहित्य की चर्चा करके और उसकी सर्वाधिक प्राचीनता के आधार पर कहानी को अपने लिए विशेष गौरव अर्जित करने की गुञ्जायश नहीं है।

वैदिक कथा साहित्य की विशेषताएँ—वैदिक कथा साहित्य के सम्बन्ध में डा० भोलाशङ्कर व्यास का कथन है कि वह एक सन्धिकाल का साहित्य है



जब समाज का निर्माण हुआ ही था और दासत्व युग का प्रादुर्भाव हुआ ही था। वे लिखते हैं :—“आर्यों की वैदिक कालीन सामाजिक अवस्था एक और प्राक् समाजवादी युग के अन्त और दूसरी ओर दासत्व युग के सन्धिकाल की सम्यता है। आर्यों के जन-जीवन का तत्प्रभावित प्रतिबिम्ब ही इस काल की इन वैदिक कथाओं में पड़ा है। प्राक् समाजवादी मानव बहुदेववादी होता है, प्रकृति के प्रत्येक उपकरणों ( उपकरण ? ) में वह देवत्व का आरोप करता है। उसका स्वयं का मानवी-जीवन युद्ध तथा सामाजिक परिवर्तन से मुक्त रहता है। आर्यों व दस्युओं के युद्ध के उपाख्यान पहली वस्तु हैं, यम-यमी व उर्वशी-पुहरबा के उपाख्यान दूसरी। यम व यमी का उपाख्यान उस काल के दाम्पत्य तथा वैवाहिक सम्बन्ध के विषय में आर्यों में उद्भूत वैचारिक परिवर्तन का लेखा है। उर्वशी का उपाख्यान आर्यों तथा गन्धर्वों ( सम्भवतः हिन्दुकुश, काश्मीर आदि स्थानों में रहने वाली अनार्य बर्बर जाति ) के सम्पर्क की एक कहानी है।”

डा० व्यास आगे लिखते हैं :—

इस समय के कथा-साहित्य की विशेषताएँ हैं :—

(१) रूपकात्मक, (२) जनता की वास्तविक भाषा में लिखा जाना, (३) पात्रों को अल्पता, (४) घटना की सरलता तथा अजटिलता तथा मानव-जीवन से समीपता।

डा० व्यास के उपरोक्त निष्कर्षों में से शेष निष्कर्षों पर ( जिनमें से रेखांकित तर्क परस्पर विरोधी भी प्रतीत होते हैं ) हम केवल एक मुख्य तर्क की चर्चा करना चाहते हैं जिस पर उनकी सारी विचार-संगति निर्भर प्रतीत होती है। माननीय लेखक के मस्तिष्क में उक्त पंक्तियों को लिखते समय कदाचित् राजनीति शास्त्र में प्रचलित सामाजिक अनुबन्धवाद (Social contract theory) का सिद्धान्त था। इस सिद्धान्त का मुख्य तर्क यह है कि समाज की स्थापना से पूर्व मनुष्य समुदाय एक विशेष अवस्था में रहता था जिसे नैसर्गिक अवस्था (State of nature) कहा जाता है।

सामाजिक अनुबन्धवाद के तीन प्रणेता ( हॉब्स, लॉक और रूसो ) इस अवस्था के स्वरूप के सम्बन्ध में एकमत नहीं हैं। डा० व्यास इस सम्बन्ध में लॉक (१६८९ ई०) के सिद्धान्त से सहमत प्रतीत होते हैं जिसके अनुसार यह नैसर्गिक अवस्था ऐसी थी जिसमें यद्यपि लोग इतनी बुरी अवस्था में तो नहीं रहते थे जिसका चित्रण उसके पूर्ववर्ती लॉक्स, हॉब्स ने किया है, किन्तु उनमें लड़ाई-झगड़े होना स्वाभाविक था। देवासुर संग्राम की कथा इस मत की पुष्टि करती है। यह अवस्था समाज के निर्माण से पूर्व की अवस्था कही जा सकती

है। सामाजिक अनुबन्धवाद का दूसरा तर्क यह है कि इस अवस्था की बुराईयों से तज्ञ आकर लोगों ने समाज की स्थापना की और राज्य का निर्माण किया जिसके प्रति आज्ञाकारी होना उन्होंने स्वीकार किया। डा० व्यास का यह तर्क कि वैदिक काल से दासत्व-युग का श्री गणेश होता है, कदाचित् इसी मान्यता की आवृत्ति है।

किन्तु इस सम्बन्ध में यह सदैव स्मरणीय है कि अनेक से जिसमें मनो-वैज्ञानिक, ऐतिहासिक तर्कशास्त्रीय कारण हैं, समाज की स्थापना के सिद्धान्त के रूप में सामाजिक अनुबन्धवाद को अब त्याग दिया गया है क्योंकि यह अनुपयुक्त है। इसके प्ररोताओं ने अपने-अपने समय की परिस्थितियों को नैतिक अवस्था प्रदान करने के हेतु इस तर्क, जिसका उन्होंने कोई स्वतन्त्र आधार उपस्थित नहीं किया है, युक्ति सज्जत नहीं जान पड़ता।

जो हो, वैदिक कथा-साहित्य की उन विशेषताओं को, जिन्हें माननीय लेखक ने उपस्थित किया है, इन्कार नहीं किया जा सकता। हाँ रूपकात्मकता के साथ प्रकृति पर्यवेक्षण और चित्रण की अद्भुत शक्ति (जिसका लोहा आज तक माना जाता है), और संवादों की प्रचुरता इनमें और जोड़ी जा सकती हैं।

ब्राह्मण और उपनिषद—वेदों के बाद ब्राह्मण व उपनिषद लिखे गए। ये दोनों वेदों के ही अङ्ग माने जाते हैं। इनमें से ब्राह्मणों में तो वेदों के शृङ्ख व दुरूह अर्थ को खोलकर मुख्यतः कथाओं द्वारा समझाने की निश्चित चेष्टा की गई है। उपनिषद बाद की रचना है किन्तु इनमें भी कथाओं के द्वारा वेदों के ज्ञान को स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है। इस प्रकार इन दोनों प्रकार के साहित्यों में कथाओं की भरमार है। इनके विषयों में वह शङ्का करने का अवसर नहीं है जो वेदों के विषय में की जाती है, क्योंकि इनकी कथाएँ स्पष्ट और निश्चित हैं। यह बात दूसरी है कि हो सकता है कि विशुद्ध वैदिक अर्थ में इनके अर्थ कुछ और ही निकलते हों। 'ब्राह्मणों में सामाजिक ढङ्ग के या सामाजिक विकास के उपाख्यान पाए जाते हैं जबकि उपनिषदों में दार्शनिक तत्त्वों को स्पष्ट करने के लिये प्रयुक्त रूपक।' ब्राह्मण कर्म काण्ड प्रधान रचना है और फलतः उसका जनजीवन से सम्बन्ध बना रहा है और उपनिषद् ज्ञान काण्ड प्रधान रचना है जिससे वह विशिष्ट जन समुदाय की रचना हो गई है। इसी कारण ब्राह्मण साहित्य की प्रकृति अपनी अग्रज वेद साहित्य की प्रकृति के अनुकूल है, जबकि उपनिषदों की प्रकृति समय-क्षेपन के कारण तथा याज्ञवल्क्य आदि मुनियों द्वारा एकेश्वरवाद के प्रचार के कारण (वेद में बहुदेववाद है) वेदों की प्रकृति से नष्टी मिलती।

ब्राह्मणों में शतपथ ब्राह्मण कहानियों की दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण है। जलप्लावन की प्रसिद्ध घटना, जो पाश्चात्य साहित्य में भी पाई जाती है, जिससे मानवता का पुनर्निर्माण हुआ, शतपथ ब्राह्मण में ही आई है। ऐतरेय ब्राह्मण का हरिश्चन्द्रोपाख्यान, जिसके आधार पर 'चन्द्र टरै सूरज टरै, टरै जगत व्यवहार, पै दृढव्रत हरिचन्द्र को टरै न सत्य-विचार' की लोकदन्ती प्रसिद्ध है, जन जीवन का एक महत्त्वपूर्ण आख्यान है, जिसमें कसूरा और मामिकता के साथ-साथ तत्त्व दर्शन के अनुपम सूत्र पिरोए हुए हैं। इस आख्यान में लोक जीवन को बहुत दूर तक प्रभावित किया है।

इसी ब्राह्मण में और भी कई उपाख्यान ऐसे हैं जो उस समय के समाज में ब्राह्मणों, शूद्रों, स्त्रियों आदि की स्थिति का परिचय देते हैं। स्वयं हरिश्चन्द्रोपाख्यान एक ऐसा ही उपाख्यान है। समय पाकर इस आख्यान का रूप भी बहुत कुछ बदल गया है। मूल उपाख्यान का नायक एक ब्राह्मण है जबकि प्रचलित लोककथा का नायक हरिश्चन्द्र क्षत्रिय। ऐतरेय ब्राह्मण में एक ब्राह्मण के लड़के शुनःशेप को बलि देने की व्यवस्था और विश्वामित्र द्वारा उसको बचाने की कथा वर्णित है, जबकि, लोककथा में ईर्ष्यालु और क्रोधी ऋषि विश्वामित्र राजा हरिश्चन्द्र के सत्य की परीक्षा लेने के लिए उससे राजपाट माँग लेना है और शुनदक्षिणास्वरूप उसे शूद्र का काम करना पड़ता है जबकि उसके लड़के रोहिताश्व को साँप काट लेता है और माँ शैव्या अपने मृतक शिशु को लेकर अन्तिम संस्कार के लिए दमशान रक्षक चाण्डाल हरिश्चन्द्र के पास आती है; हरिश्चन्द्र उससे शुल्क माँगता है; शैव्या विलाप करती है; एक वरुणतम दृश्य उपस्थित होता है और अन्ततः ऋषि विश्वामित्र प्रकट होते हैं और हरिश्चन्द्र को ऋण-मुक्त करते हैं।

उपनिषदों में छान्दोग्य, कठ, केन, तैत्तिरीय, बृहदारण्यक आदि में अनेक उपाख्यान और प्रसिद्ध संवाद मिलते हैं। इनमें यम और नचिकेता की कथा, रैकवा गाढी वाले की कथा, सत्यकाम जाबालि की कथा, दवेत केनू की कथा, सनतकुमार की कथा, यक्ष की कथा आदि प्रसिद्ध हैं। इन कथाओं में तत्कालीन सरल और निष्कपट जीवन की झुर्रि-झुर्रि भाँकियाँ मिलती हैं। साथ ही शूद्रों के साथ सबरों के व्यवहार के अशोभन चित्र भी इनमें मिलेंगे, यद्यपि उन्हें कभी इस दृष्टिकोण से उपस्थित नहीं किया गया। सत्यकाम की माता जाबालि ने नीकरानी की अवस्था में जिस व्यक्ति से सत्यकाम की गर्भ में धारण किया उसका नाम भी जाबालि को मालुम नहीं है, न गोत्र ही। अस्तुतः इनका दृष्टिकोण कुछ और ही अर्थात् परमज्ञान की शोध या और उपनिषदों के करीब

करीब सारे आख्यान इस एक ही उद्देश्य के इर्द-गिर्द चक्कर काटते हैं। शहरों और गावों से दूर प्रकृति की कोड में ऋषि और ब्रह्मचारियों का मुक्त जिज्ञासु जीवन राजाओं और पुरोहितों की छत्रछाया में व्यतीत होता था ; इनका सम्बन्ध जन-साधारण से बिल्कुल नहीं था।

इस सम्बन्ध में एक विद्वान लिखते हैं—

“वार्शनिक तथ्यों के स्वीकरण होने के कारण इन्हें कहानी कला की कसौटी पर कसना भूल होगा, परन्तु फिर भी इनमें कहानियों के कई अनिवार्य गुण और अनपेक्षित दोष विद्यमान हैं। इनमें जगह-जगह प्रेरणा अथ, भावुकता का समावेश, और भाषा का प्रवाह भी है। सवाद शैली की प्रधानता और प्रशोत्तरो का जोर है। अशुचिकर और नीरस स्थलों की भी इनमें कमी नहीं है। ऋषियों ने गहन विचारों की अभिव्यक्ति के लिए ही इन कहानियों को ग्रहण-नाया है। इन विचारों को स्पष्ट करने के लिए ही आगे चलकर पशु-पक्षी, देव-दानव, पेड़ पौधे, नदी सरोवर आदि प्रकृति के उपकरणों को भी पात्र बनाने में संकोच नहीं किया गया।”

पुराण साहित्य—उपनिषदों के बाद पुराणकाल आता है। पुराणों की रचना अनेक दशाब्दियों, किं च शताब्दियों की अवधि में हुई है और १८ प्रसिद्ध पुराणों में से किसी भी पुराण का रचना काल अभी तक निश्चित रूप से, अनुमान है, ऐसा नहीं कहा जा सकता। सभी पुराणों में मिलाकर कथा-साहित्य के हजारों लाखों उदाहरण विद्यमान हैं, और प्रत्येक पुराण एवं उपपुराण कथा-कहानियों का एक अक्षय भण्डार है। रामायण, महाभारत और श्री मद्भागवत इनमें से अत्यन्त प्रसिद्ध पुराण हैं। इनकी विवेचना करने से पूर्व जातक और पंचतन्त्र का नाम लेना आवश्यक है। जातक बौद्ध साहित्य है जिसमें भगवान् बुद्ध के ज्ञान प्राप्ति से पूर्व हुए उनके अनेक जन्मों (जिनमें मानवेतर योनियों के जन्म भी सम्मिलित हैं) की कथाएँ हैं। इन जातकों की संख्या ५०० है व भाषा पाली है। पंचतन्त्र, जिसे आज कथा साहित्य का जनक कहा जाता है, संस्कृत भाषा में लिखा गया एक सुन्दर कथा संग्रह है जिसमें अनेक कथाएँ बड़े कौशल के साथ एक दूसरे के साथ गुम्फित की गई हैं और जिन्हे स्वतन्त्र रूप से भी पढ़ा एवं समझा जा सकता है।

पुराण जातक और पंचतन्त्र—एक ओर पुराणों में से रामायण महाभारत एवं भागवत आदि, दूसरी ओर जातक एवं, तीसरी ओर पंचतन्त्र—इस त्रिकोण में कौनसा साहित्य पहले का है और कौनसा बाद का और कौनसा ४५

सबके अन्त वा, इस प्रश्न को लेकर काफी वाद विवाद हुआ है, किन्तु कोई निष्कर्ष निकालना सम्भव नहीं हो सका है। इसका कारण यह है कि इनमें से किसी का भी रचनाकाल अभी तक निश्चित नहीं हो पाया है। जातको को इनमें से सबसे प्राचीन बताने वाले बौद्ध (अर्थात् ज्ञानवान्) समालोचकों की कमी नहीं है। जिनकी मान्यता है कि पंचतन्त्र पर तो निश्चय ही जातको का प्रभाव है, रामायण महाभारत और भागवत में भी जातको की बातों का उल्लेख है। “सारा रामायण दशरथ जातक व देवधम्म जातक को लेकर रचा गया प्रतीत होता है।” इसी प्रकार “महाभारत की कथाओं में, सिबि, कौटिल्य (शान्ति पर्व), मद्रासुर अशोक (आदि पर्व) एडुक (बौद्ध मन्दिर) रोमक आदि के उल्लेख मिलते हैं ?” तथा “भागवत तो पीछे की रचना निर्विवाद रूप से है अतः उस पर जातक का प्रभाव है ही।” आगे जातक के बड़ जातक, वानरिन्द जातक, कूट जातक पंचतन्त्र में मिलते हैं।” पंचतन्त्र में जो बीच में श्लोक दिए गए हैं उनके पीछे जातक गाथाओं (Verses) की प्रेरणा है।

इसके विपरीत ऐसे भी ‘स्वधर्म निधनं श्रेयः परधर्मो भयावह’ वाले समीक्षक हैं जो रामायण महाभारतादि को उपनिषद काल के ठीक बाद की रचना मानते हैं और जातको के उन पर प्रभाव को स्वीकार नहीं करते। पञ्चतन्त्र भी उनकी दृष्टि में उनकी पहले से चली आती हुई परम्परा की जिसके अनुसार (उपनिषदों में ही) पशुपक्षियों को पात्र बनाना प्रारम्भ कर दिया था, एक कड़ी है। जातक यदि कही है तो वह एक स्वतन्त्र रचना है जिसके सम-सामयिक अथवा परवर्ती रचनाओं पर लक्षित होने वाले सामान्य प्रभाव को छोड़कर किसी विशेष प्रभाव की कल्पना नहीं की जा सकती।

यहाँ तक कि पौराणिक कहानियों को आधार मानकर जातक कथाएँ चली होंगी, यह मान्यता भी प्रचलित है।

यह विवाद इतिहासज्ञों के लिए काफी महत्व का हो सकता है, किन्तु कहानी का मौलिक रूप जानने में इससे कोई विशेष सहायता नहीं मिलती। अतः इस विवाद को यही छोड़कर हम पौराणिक वर्ग की आख्यायिकाओं को लेते हैं, और तत्पश्चात् जातको और पञ्चतन्त्र की कथाओं को विस्तृत चर्चा करेंगे।

रामायण, महाभारत और श्रीमद्भागवत—रामायण, महाभारत, श्रीमद्भागवत और अन्य पुराणों का कथा-साहित्य की दृष्टि से बड़ा महत्त्व है। कुछ लोग रामायण को महाभारत के बाद की रचना मानते हैं, किन्तु अधिकांश विद्वान इस बात से सहमत हैं कि रामायण आर्य जाति का आदि काव्य है। आर्य जाति के व्यक्ति के सम्पूर्ण जीवन की सबसे पहली लिखित कथा रामायण है।

डॉ० रामविलास शर्मा के शब्दों में "उसमें पहले पहल मानव चरित्र को काव्य का विषय बनाया गया।" रामायण का मुख्य भाग ६०० ई० पू० तथा महाभारत का मुख्य भाग ६०० ई० पू० के लगभग लिखा गया होगा।

रामायण एक सुशृङ्खल प्रबन्ध काव्य है और यद्यपि अन्य पुराण आदि भी प्रबन्ध का सा भ्रम उत्पन्न करते हैं किन्तु उनमें प्रबन्ध के ( एक सूत्रता आदि ) अनिवार्य गुण नहीं है। इनमें अनेक, सैंकड़ों, हजारों नहीं लाखों, कथाएँ या उपाख्यान हैं जिन्हें किसी न किसी कृत्रिम सूत्र से जोड़ दिया गया है। अनेक स्थलों पर तो वक्ता ( सूत आदि ) के नाम के अतिरिक्त दो या अधिक कथाओं में कोई भी समानता नहीं देख पड़ती। इस युग की दूसरी विशेषता यह है कि इसमें—और केवल इसी युग में कथा की अभिव्यक्ति का आधार केवल काव्य अर्थात् पद्य रह गया है। पद्य की शैली में कथा-काव्य बाद में भी लिखा जाता रहा और अब तक लिखा चला आता है, किन्तु इस युग के बाद गद्य में भी कथाएँ या आख्यायिकाएँ लिखी जाने लगी थी या यों कहना चाहिए कि पुनः लिखी जाने लगी थी, क्योंकि वेद, ब्राह्मण और उपनिषद् को विशुद्ध पद्य मानना ठीक नहीं होगा; वह एक प्रकार का प्राचीनतम गद्य काव्य है ( और यह बात कितनी विस्मयजनक और आल्हादकारिणी है कि वह गद्य-काव्य अपनी भाषा शैली और अनासू में आजकल के गद्यकाव्य से कितना मिलता-जुलता है ! ) पञ्चतन्त्र, जातक हितोपदेश व बाद की रचनाओं में गद्य का ही बोल बाला रहा। दूसरे शब्दों में यों कह सकते हैं कि पुराणकाल कथा साहित्य के महासागर में न केवल रचनाओं के बाहुल्य व आभिजात्य के लिए अपितु शैली की दृष्टि से एक बड़े विशिष्ट और रमणीय द्रोप के रूप में प्रतिष्ठित है।

यद्यपि यह सही है कि रामायण में मानव चरित्र का अङ्कन पहले-पहल हुआ, किन्तु यह नहीं भूलना चाहिए कि अन्य पुराणों के साथ वह भी एक अपूर्व घामिक रंग लिए हुए है। सच तो यह है कि रामायणकार के शब्दों में 'राम' भी उतन ही ईश्वरावतार हैं जितने महाभारत के नायक कृष्ण और अन्य पुराणों के नायक अन्य देवता। रामायण उसी शृङ्खला की पहली कड़ी है जिसमें आगे चलकर क्षत्रिय और ब्राह्मण धर्म को एक सुदृढ़ भूमिका प्रदान की गई। कदाचित इसका बीज-दर्शन भविष्य दृष्टा वाल्मीकि ने कर लिया था, जब उन्होंने एक अनाचारी और स्वर्ण शासक रावण को ब्राह्मण होने के नाते इतनी प्रतिष्ठा दी और अल्पशक्ति वाले क्षत्रिय रामचन्द्र को लङ्का विजय में जिस नल नील ( दूध ) तथा हनुमान्दि ( वानर ) ने सहायता दी, ऐसी सहायता जिनके बिना उनका लङ्का-विजय करना असम्भव हो जाता; उन्हें कथा के पूछ भाग में रक्खा गया

है अन्य विषय बहुत से हैं। श्रीमद्भागवत में पुराणों के दस लक्षण गिनाए गए हैं जो अधिक युक्तिसंगत प्रतीत होते हैं—

सर्गोत्सयाय विभर्गश्च वृत्ति रक्षन्तराणि च

वर्णो वंगानुचरित सस्था हेतुरपाश्रयः ॥ ( ११।७।६ )

अर्थात् सर्ग, विसर्ग, वृत्ति ( ? ), रक्षा ( ईश्वरावतार ), मन्वन्तर, वध, वंगानुचरित, सस्था ( धर्म ? ), हेतु ( जीव ) और अपाश्रय ( ब्रह्म ) ।

उक्त पुराणों के अतिरिक्त अन्य पुराणों—जैसे गरुड, विष्णु, शिव, देवी आदि पुराणों की प्रवृत्तियों के अनुशीलन के आधार पर श्री व्यास ने इनकी कथाओं की ये विशेषताएँ गिनाई हैं—(१) प्राचीन सभी प्रचलित कहानियों का संग्रह, (२) कुछ नई कल्पित कहानियों का मेल, (३) ब्राह्मणों की महत्ता (देवत्व) तथा राजाओं के ईश्वराश के सिद्धान्त का प्रचार, (४) संस्कृत भाषा में लिखा जाना, जो लोकभाषा न थी। (५) व्रत, उद्यापन, दानादि के महत्व को प्रचारित करने वाली कल्पित कथाओं की सृष्टि; ऐसी कथाएँ केवल कुछ निश्चित पुराणों में हो पाई जाती हैं, यद्यपि बाद में चलकर करीब-करीब सभी पुराणों का सम्बन्ध अवैध रूप से इनसे जोड़ा गया है।

एक अन्य विद्वान लेखक ने पौराणिक साहित्य की विशेषताएँ इन शब्दों में लिखी हैं—

(१) सम्पूर्ण कथानक छन्दों में लिखे गए हैं।

(२) कल्पना और ऐतिहासिक तथ्यों का अद्भुत मिश्रण किया गया है।

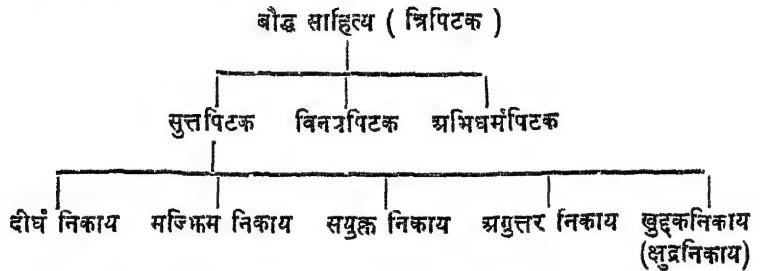
(३) कहानी के पात्र अभिजातवर्ग के और ऋषि-मुनि लोग ही अधिक हैं।

(४) चरित्र का विकास सुन्दर हुआ है और प्रासङ्गिक कथाओं का उपयोग चरित्र को निखारने के लिये ही किया गया है।

(५) तथ्य विश्लेषण और निष्कर्षण की अपेक्षा वृत्त-वर्णन की प्रधानता और श्रेय को प्रिय की अपेक्षा अधिक महत्व देने की प्रवृत्ति का सूत्रपात।

जातक—जैसा कहा जा चुका है, ये भगवान बुद्ध के द्वारा बुद्धत्व प्राप्ति से पूर्व हुए अनेक जन्मों की कल्पित कथाएँ हैं। इनकी भाषा उस समय की लोक भाषा पाली है। इसका रचना काल स्वयं बुद्ध के समय का या उसके कुछ बाद अर्थात् ईसा पूर्व ५०० वर्ष से लेकर ईसा की दूसरी शताब्दी तक का है, ऐसा अनुमान किया जाता है, किन्तु इसे इसका वर्तमान रूप ईसा की ५ वीं सदी में ही दिया गया। इस प्रकार जातक का समय आज से अधिक से अधिक हजार वर्ष पूर्व का है। साथ ही समय-समय पर उपलब्ध होने वाली लोक-कथाओं, पौराणिक आख्यानों आदि को भी इनमें सुविधानुसार सम्मिलित कर

लिया गया है। मूल जातको के साथ जो संख्या में पाँचवी से कुछ ऊपर हैं, उनके भाष्य जिन्हे जातक अट्कथा कहा जाता है, भा सम्मिलित किए जाते हैं। इन अट्कथाओं का सम्पादन कदाचित् आचार्य बुद्ध घोष ने किया है। उन्होंने सिंहल के भिक्षुसङ्घ की अनुमति से पाली में अनुवाद किया। बौद्ध-साहित्य में जातको को स्थिति इस प्रकार है—



खुद्दक निकाय के १५ भागों में से जातक १० वाँ भाग है।

प्राचीन वर्गीकरण के अनुसार जातक 'बुद्ध वचन' के ६ भागों में से ७ वाँ भाग है। प्राचीन जातक कथाओं में भी बुद्ध के पूर्व जन्म का वर्णन है किन्तु कहीं भी बुद्ध को पशु नहीं बनाया गया है। वे वहाँ सर्वदा आचार्य, अध्यापक या संन्यासियों के रूप में दिखाए गये हैं। जबकि तथाकथित जातक कथाओं में बुद्ध हाथी, घोड़ा, सिंह, कुत्ता, गौदड, चाण्डाल और जुआरी का भी जन्म लेते हैं।

प्रत्येक जातक कथा के पाँच भाग हैं—(१) पचचुप्पन्न वत्थु ( प्रत्युत्पन्न वस्तु ), (२) अतीत वत्थु ( अतीत वस्तु ), (३) गाथा (४) अत्यवणना ( अर्थ-वर्णन ), और (५) समोधान ( सम्बन्ध )। बुद्ध के जीवन में घटित घटना का नाम पचचुप्पन्न-वत्थु है। इस घटना के कारण वे कोई प्राचीन कथा कहने के लिए विवश हुए। अतीतवत्थु वस्तुतः जातक का महत्वपूर्ण भाग है। इसी अतीतवत्थु के बीच में 'गाथायें' दो गई हैं जो पद्य में हैं और अत्यन्त प्राचीन हैं। अत्यवणना में गाथाओं की व्याख्या और उनका शब्दार्थ होता है, और अन्त में समोधान है जिसमें अतीत वत्थु के पात्रों से बुद्ध अपना सम्बन्ध जोड़ते हैं, यथा—'संयुमार जातक' में "उस समय संयुमार, देवदत्त और वानरराज तो मैं ही था।" इस प्रकार जातक में गाथा का भाग पद्य में और शेष भाग गद्य में है। जातक ग्रन्थ को २२ निपातों में बाँटा गया है। इन निपातों में से प्रारम्भिक १३ निपातों में गाथाओं की संख्या क्रमशः १, २, ३, ४, ५ आदि चली जाती है किन्तु शेष निपातों में से प्रत्येक में गाथाओं की संख्या बढ़त



बढ़ती गई है, यहाँ तक कि अन्तिम जातक 'वेस्मन्तर' में तो गाथाओं की संख्या ७०० से भी अधिक है। ये गाथाएँ ( Verses ) जातकों के लिए ऊपर को सजावट का काम करती हैं और प्राग्ने मूल रूप में गद्य भाग से भी प्राचीन है। बिण्टर निज के अनुसार जातकों की शैली गँच प्रहार की है—

(१) गद्यात्मक वर्णन, (२) आख्यान संवादात्मक वर्णन व संवाचों का मिश्रित रूप), (३) अपेक्षाकृत लम्बे विवरण जिनका प्रारम्भ गद्य से होता है किन्तु बाद में गाथाओं का भी समावेश हो जाता है, (४) किसी विषय पर कथित वचनों का संग्रह, (५) महाकाव्य व खण्ड काव्य के रूप में वर्णन। वानरिन्द जातक, मट्टी चम्पय जातक, ससुमार जातक, संधिभेद जातक बहुत महत्वपूर्ण हैं। इनमें व्यङ्ग्य सुन्दर है, विदेश वात्तयें हैं। व्यङ्ग्य प्रायः मनुष्यजाति पर हैं, जैसे; पशु प्रायः मनुष्यों की कटु आलोचना करते दिखाए गए हैं।

रायस डेविड्स ( Rhys Davids ) के अनुसार इन जातकों की रचना भिन्न भिन्न लेखकों द्वारा की गई है, किन्तु इतना होते हुए भी सम्पूर्ण जातक "संसार के किसी भी साहित्य में विद्यमान लोक कथाओं का अधिकतम विश्वप्रीय, अधिकतम प्राचीन और अधिकतम पूर्ण संग्रह है।"

बुद्ध कालीन भारत का राजनैतिक, भौगोलिक लौकिक, धार्मिक चित्र स्पष्ट करने वाला साहित्य जातक साहित्य है। हीनयान व महायान बौद्ध सम्प्रदाय की इन दो शाखाओं की शृङ्खला यही साहित्य जोड़ता है। भारतीय सभ्यता के प्रसार की गाथा जातक में सुरक्षित है। उस समय के भारत के १६ जनपदों (असम्प्रदाय जातक), कुरु पांचाल वंश युद्ध (चम्पेय जातक), मिथिला, श्रावस्ती, बनारस, पाटलिपुत्र, कोशाम्बो आदि नगरों का वर्णन, तक्षशिला आदि विद्यालयों, राजगृह उज्जयनी, मिथिला आदि को मिलाने वाले राजमार्गों, स्थानीय व्यापारों, कला, दस्तकारी, जलयानों से होने वाली यात्राओं, बन्दरगाहों आदि के विशद वर्णन मिलते हैं। लौकिक विश्वासों, समाज में स्त्रियों के स्थान, दासों, सुरापान, यज्ञ में जोत्र द्विसाओं, व्यापारिक सघों, डाकूओं के गिरोहों, राजवंशों, विभिन्न जातियों, जनतत्वों आदि के वर्णन तत्कालिक भारत के साङ्गोपाङ्ग चित्र उपस्थित करने में जातक कथाओं की देन प्रशंसनीय है। संक्षेप में "भारतीय जीवन का प्रत्येक पहलू यहाँ विवृत है। राजाओं के जन्म मरण के स्थान पर जब ग्यारह दृष्टि से इतिहास लिखा जायगा तब इन कथाओं का मूल्य ज्ञात होगा।"

कुछ अत्यन्त आश्चर्य जनक बातें जातकों में मिलती हैं—

(१) नक्षत्रों के ऊपर विश्वास रखने की प्रवृत्ति की निन्दा ( नक्षत्र

जातक ), (२) सत्याग्रह का वर्णन ( महासलिव जातक ), (३) ऋतु विज्ञान ( मरुन जातक ) (४) सामूहिक दण्ड ( कुक्कुर जातक ) ।

यदि विशुद्ध साहित्यिक दृष्टि से देखा जाय तो भी जातक एक मनोरञ्जन और शिक्षाप्रद साहित्य के रूप में हमारे सम्मुख आता है । यह ठीक है कि उसके पीछे एक धार्मिक दृष्टिकोण है और कर्म का सिद्धान्त उसका मूल है किन्तु उसमें पशु-पक्षियों की विभिन्न चर्चाएँ, विभिन्न देश देशान्तरो के वर्णन अत्यन्त सरस व रचिपूर्ण शैली में उपस्थित किए गए हैं । आश्चर्य यह है कि विश्व के कथा-साहित्य का आदिस्त्रोत होने पर भी वह अपने में पूर्ण विकसित और साहित्यिक है । दार्शनिकों, पोपों तथा धार्मिकों का साहित्य जैसा एकरस और लोकरचि-विहीन व्यक्तिगत दृष्टियों को लेकर चलता है वह जातक में नहीं मिलता । भारतीय जनता का सच्चा चित्र यहाँ हमें प्राप्त है । हाँ, उनका उपयोग 'स्थविरवाद' के प्रचारार्थ किया गया है । यही कारण है कि जातक-साहित्य इतना आकर्षक बन पड़ा है । कल्पना और यथार्थ का जैसा सामञ्जस्य जातक-साहित्य में मिलता है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है ।

परस्पर सम्बन्ध की दृष्टि से जातको और पुराणों तथा पञ्चतन्त्र की चर्चा करदी गई है । यह भी कहा जाता है कि पञ्चतन्त्र के माध्यम से जातक-कथाएँ छठवीं शताब्दी में पहलवी भाषा में पहुँच चुकी थीं । ईसप की कथाओं (Aesop's Fables) पर जातक और पञ्चतन्त्र दोनों के अलग-अलग प्रभाव की चर्चा की जाती है, और यदि यह सिद्ध हो जाय कि जातक पञ्चतन्त्र से पहले की रचना है तो ईसप की कथाओं को भी जातक की कथाओं ने सीधा प्रभावित किया है यह सिद्ध हो जाता है । जातक कथाओं के अनुसार भगवान बुद्ध के आखिरी जन्म का नाम बोधिसत्त्व ( बुद्धत्व की प्राप्ति के लिए सन्नद्ध ) है और कोई आश्चर्य नहीं कि वही बोधिसत्त्व 'वारलम एण्ड जॉसेफ' नामक पुस्तक के नायक स्वयं जोसेफ हो जो भाषा-विज्ञान के अनुसार बोधिसत्त्व से बोसत और बोसत से जोसफ और सैण्ट जोसफ<sup>१</sup> बन गए हो । स्वयं इसी पुस्तक में जातक की अनेक कथाएँ विद्यमान हैं ।

सिन्दबाद जहाजी, अलिफलैला और सहस्ररत्न की चरित ( Arabian Nights ) की कथाओं पर भी जातक का प्रभाव लिखा जाता है । हूणों ने पूर्वोक्त यूरोप में जातक कथाओं को फैलाया । श्रीमती रायम डेविड्स के अनुसार

<sup>१</sup> यह भी आश्चर्य नहीं कि यही जोसेफ कालान्तर में योसप और योसप से ईसप बन गए हो । विद्वानों का ध्यान अभी तक जोसेफ से ईसप बन जाने की इस प्रक्रिया की ओर नहीं गया है ।

—लेखक

थोडसपियर के 'मचैण्ट आफ वैनिस' नामक नाटक में तीन डिबियों ( Three oaskets ) और आधा सेर मास ( a pound of flesh ) के बर्णन में तथा 'ऐत्र यू लाइक इट' नाटक में बहुमूल्य रत्नों के विवरण में जातक का प्रभाव है। भिक्षु शीलभद्र के अनुसार दान्ते ( Dante ) की डिवाइन कॉमेडिया ( Davine Comedia ) पर जातक का प्रभाव है। इसके प्रतिरिक्त साँची व भारहुत के स्तूपों की वेष्टनी ( Vailings ) पर जातको के अनेक दृश्य खुदे मिलते हैं जोकि १०५ ई० पू० के आसपास के हैं। लका के ५०० चित्रों, जावा के बोरोवदूर स्तूप, बर्मा के पंगोडा नामक मन्दिरों तथा स्याम के सुखोदय नामक प्राचीन नगर के चित्रों में भी इनके अनेक दृश्य अङ्कित किए गए हैं। ईसा की प्रथम या द्वितीय सदी में लिखा गया अवदान शतक बौद्धसाहित्य के कथाग्रन्थों में बहुत ही प्रसिद्ध है। यह गद्य और पद्य दोनों में लिखा गया है। इसमें कुछ ऐतिहासिक उपाख्यान भी हैं। उदाहरणार्थ 'श्रीमती' नामक कथा जिसमें बिम्बसार की रानी 'श्रीमती' का अजातशत्रु की आज्ञा का उल्लङ्घन करके बुद्ध के एक अवशेष की समाधि पर आरती के लिए जाने पर अजातशत्रु के सैनिकों द्वारा बध कर दिया गया, ऐसा चित्रण है। 'विश्यावदान' भी इसी प्रकार के आख्यानों का एक संग्रह है। इसमें अशोक पुत्र कुणाल के उसकी विमाता द्वारा नेत्रोत्पाटन की कष्ट कथा भी संग्रहीत है।

“बैसे तो उक्त सम्पूर्ण बौद्ध कथाओं का उद्देश्य शिक्षा देना ही है किन्तु आर्य गूर कृत 'जातकमाला' बौद्धधर्म के स्वीकृत सिद्धान्तों के प्रचार के लिए लिखी गई मालूम होती है। इसकी कहानियाँ गद्य पद्यमय मिश्रित शैली में लिखी गई हैं। प्रत्येक कहानी का आरम्भ सरल गद्य खण्ड से होता है। इन कथाओं का उद्देश्य आचारमूलक शिक्षा देना है। उनका चीनी भाषा में अनुवाद भी हुआ। इसका समय ४२४ ई० के करीब है।

बौद्ध कथाओं की विशेषताएँ ये हैं—

(१) गद्य और पद्य दोनों का एक साथ प्रयोग।

(२) आकार की सूक्ष्मता।

(३) अभी तक के विशिष्ट पात्रों के स्थान पर सामान्य पात्रों की सृष्टि।

विशेषतः पशु-पक्षियों को पात्र बनाया जाना तथा चरित्रों की सरलता।

(४) कथानकों का क्षेत्र विस्तार।

(५) धर्मनीति और सदाचार का प्रचार।

(६) रूप ( शरीर ) और स्वरूप ( आत्मा ) की दृष्टि से जनजीवन की निकटता ।

पञ्चतन्त्र—वेद के ऋषि की दृष्टि थी तो लौकिक, किन्तु उसमें प्रकृति के प्रति इतना निकट अनुराग था कि वह मनुष्य के व्यावहारिक जीवन की ओर विशेष ध्यान नहीं दे सका और सम्पूर्ण वैदिक साहित्य आसवाक्यों, स्तुतियों, लोकेष्टव्याओं और प्रादक्षों तक ही सीमित रहा । उस समय जीवन इतना जटिल नहीं था । ब्राह्मणों और उपनिषदों में क्रमशः लौकिकता का लोप और अलौकिकता का विकास होता गया । पुराणों ने मनुष्य जीवन को धर्म के साथ एकाकार कर दिया, ऐसा धर्म जिसमें अम्युदय ( लौकिक विकास ) गौण और निःश्रेयस ( पारलौकिक उत्कर्ष ) प्रमुख था । इस प्रकार जीवन धीरे-धीरे बाहरी शक्तियों के हाथ में जा रहा था । पञ्चतन्त्र हिन्दू जाति का पहला साहित्य है जिसमें धर्म की नीति से अलग किया गया और मनुष्य जीवन के व्यावहारिक पक्ष, उसके दैनिक किंच क्षण-क्षण पर होने वाले एक दूसरे के सम्बन्ध को प्रमुखता दी गई । इस प्रकार पञ्चतन्त्र ने एक बहुत बड़ी कमी की पूर्ति की । यदि यह कहा जाय कि उसने भारतीय साहित्य की दिशा ही मोड़ दी तो कोई अस्थुक्ति न होगी । कदाचित् यही कारण है कि इसका विश्व की सभी भाषाओं में अनुवाद हुआ और प्रत्येक सभ्य देश ने इसका बड़े चाव से अनुशीलन किया ।

पञ्चतन्त्र एक छोटी सी रचना है जिसके रचयिता विष्णु शर्मा ने इसका प्रणयन प्रारम्भ में कतिपय राजकुमारों की राजनीति और व्यवहार-कुशलता की शिक्षा देने की दृष्टि से किया । किन्तु बाद में समस्त वर्गों के तत्त्वों के लिए नीति-शिक्षा की कथाएँ इसमें जोड़ दी गईं । इसके पाँच अध्याय हैं—(१) मित्र-भेद, जिसमें किन्हीं कारणों से दो या अधिक मित्रों की मैत्री खण्डित होगई है ऐसा बताया है । (२) मित्र सम्प्राप्ति, इसमें मैत्री पुनः स्थापित हो जाती है । (३) काकोलूकीय; ( शत्रु मित्र होने पर भी अविश्वसनीय है ) इसमें राजनैतिक दाव पेच और भेदनीति का कथानक के जरिए विश्लेषण है । (४) लब्धप्रणाश ( विपत्ति पड़ने पर विवेक स्थिर रखना ) और (५) अपरीक्षित कारक जो सोचे समझे बिना कार्य करते हैं उसका कथा परिणाम होता है । जातको की भाँति इसके पात्र भी पशुपक्षी हैं जो मानवी सवेदनाओं से युक्त हैं । इसकी शैली मनो-हर और भाषा सरल है । प्रत्येक कहानी का आरम्भ एक श्लोक से होता है, वह श्लोक पूर्वकथा के अन्त में कहा जाता है तथा उसमें ही आगे आने वाली कथा के मुख्य पात्रों का नाम आ जाता है । इस प्रकार एक कथा का निष्कर्ष दूसरी कथा को प्रोत्साहन देता है । कथाओं की शृङ्खलात्मकता का ऐसा उदाहरण

कदाचित् विश्व-साहित्य में ढूँढे नहीं मिलेगा। इसमें प्रत्येक कथा स्वतन्त्र भी है और पूर्वापर कथाओं से बड़े स्वाभाविक ढङ्ग से जुड़ी हुई भी। इसकी प्रत्येक कथा में वे सभी गुण मिल सकते हैं जो आधुनिक कहानी में दृष्टव्य हैं। कथाएँ पशु-पक्षियों से सम्बद्ध होते हुए भी अविश्वसनीय नहीं हैं, हाँ इन पात्रों में हमें मानवी-प्रकृति का आरोप अवश्य करना पड़ता है, जो लेखक स्वयं चाहता भी है। शुक्र-सप्तति की कथाएँ भी इसी शैली पर लिखी गई हैं।

पञ्चतन्त्र की परम्परा न केवल भारत में, अपितु समस्त विश्व में अनुवादों के जरिए फैली। मूल पञ्चतन्त्र संस्कृत भाषा में लिखा गया। इसका रचना-काल अनिश्चित है। इस ग्रन्थ की पाँच प्राचीन प्रतियाँ सुनने को आती हैं (सापडलवा), जिनमें से एक ५०० या ५५० ई० में अनूदित है। यह अनुवाद जो इस ग्रन्थ का पहला अनुवाद था, ईरानी सम्राट खुसरो के प्रमुख राजवैद्य और मन्त्री बुजुर्ग द्वारा ईरान की पहलवी भाषा में कराया गया है। यह अनुवाद अप्राप्य है। इसी पहलवी भाषा के पञ्चतन्त्र का अनुवाद सन् ५७० ई० में सीरिया की प्राचीन भाषा में हुआ, जो १९वीं शताब्दी के मध्य में प्रकाश में आया। इसका सम्पादन और अनुवाद जर्मन विद्वानों ने किया है। पञ्चतन्त्र का दूसरा अनुवाद ८ वीं सदी में अरबी भाषा में हुआ तथा दसवीं या ग्यारहवीं सदी में यूनानी भाषा में हुआ। वहाँ से रूसी व अन्य स्लाव भाषाओं में तथा लैटिन, जर्मन, इटैलियन में, डैनिश, डच आदि में इसके अनुवाद हुए। १२७० ई० में हैब्रू से लैटिन में एक अनुवाद हुआ जो अत्यन्त प्रसिद्ध हुआ। १४८० ई० में हुआ इसका जर्मन भष्यान्तर भी अत्यन्त लोकप्रिय हुआ। १५२१ में अरबी से स्पेनिश में इसका पुनः अनुवाद हुआ। १५५२ में इटैलियन भाषा से भी एक अनुवाद हुआ। सन् १५७० में सर टॉमस नॉर्थ द्वारा पञ्चतन्त्र का अंग्रेजी भाषा में पहला अनुवाद हुआ जिसका द्वितीय संस्करण १६०१ ई० में प्रकाशित हुआ। १२ वीं और १५ वीं सदी में इसका अनुवाद फारसी भाषा में हुआ और तुर्की, पश्चिमी एशिया व मध्य एशिया में इसका काफी प्रचार हुआ। सन् १६४४ में यही कहानियाँ फ़ारसी भाषा में पिलपिली साहब की कहानियों (Fables of Pilpay) के नाम से प्रसिद्ध हुईं। १७२४ में इनका फ्रांसिसी भाषा में दूसरा संस्करण निकला। पिलपिली साहब की कहानियों का प्रथम अंग्रेजी संस्करण १६९६ ई० में हुआ।

भारत में पञ्चतन्त्र की परम्परा इतनी समृद्ध न होते हुए भी काफी महत्वपूर्ण है। ईसा की दसवीं सदी में एक जैन यती ने इसके आधार पर काश्मीरी भाषा, शारदा लिपि में एक ग्रन्थ तैयार किया जिसका नाम 'तन्त्रा-

ख्यायिका' है। इसमें मूलनीति कथाओं के अतिरिक्त अनेक अवान्तर कथाएँ प्रक्षिप्त कर दी गई हैं। एक पञ्चतन्त्र दक्षिण भारतीय पञ्चतन्त्र के नाम से प्रचलित हुआ जिसका कुछ भाग मौलिक है। नेपाली पञ्चतन्त्र में केवल पद्य भाग रह गया। ईसा की दसवीं सदी में ही पश्चिम भारत में पञ्चतन्त्र का सादा रूप प्रचारित हुआ। ई० १६६० में मेघविजय नामक एक दूसरे जैन यती ने पञ्चाख्यानोद्धार नाम से एक ग्रन्थ तैयार किया, जिसका आधार उक्त तन्त्राख्यायिका था। एक पञ्चाख्यान पूर्णभद्र द्वारा रचित भी देखने को मिलता है जिसमें पञ्चतन्त्र का आद्योपान्त पुनरावलोकन करके पुनर्सम्पादन किया गया है। डा० एजर्टन ने "पञ्चतन्त्र का पुनरुद्धार" (Panchtantra Reconstructed) नामक एक रचना लिखी है।

हितोपदेश पञ्चतन्त्र के ही आधार पर तैयार किया गया एक ग्रन्थ है। सोमदेव के प्रसिद्ध कथा सरित्सागर तथा क्षेमेन्द्र कृत बृहत्कथामञ्जरी में भी पञ्चतन्त्र नाम की अगभूत रचनाएँ मिलती हैं किन्तु ये सक्षिप्त, निष्प्राण पञ्चतन्त्र हैं जो बाद में जोड़ी हुई प्रतीत होती हैं।

संस्कृत के अन्य कथाग्रन्थ—संस्कृत के दूसरे कथाग्रन्थों में गुणाढ्य कृत बृहत्कथा, नारायण कृत हितोपदेश, क्षेमेन्द्र कृत बृहत्कथामञ्जरी सोमदेव कृत कथा सरित्सागर, बुध स्वामी कृत बृहत्कथा श्लोक-संग्रह, वेताल पञ्चविंशतिका, सिंहासन द्वाविंशतिका, शुकसप्तति, दशकुमार चरित (दण्डी), वासवदत्ता (सुबन्धु), हर्ष चरित व कादम्बरी (बाणभट्ट) इत्यादि अत्यन्त प्रसिद्ध और उत्कृष्ट कोटि की रचनाएँ हैं। इन ग्रन्थों को पाकर कोई भी भाषा गौरवान्वित हो सकती है। यहाँ हम संक्षेप में इनकी चर्चा करेंगे।

बृहत्कथा—गुणाढ्यकृत बृहत्कथा या बुड्ढकथा पंजाबी प्राकृत में लिखी हुई एक अत्यन्त प्राचीन और विशालकाय रचना है जो अब सर्वथा अप्राप्य है। इसका रचनाकाल अनुमानतः ईसा की तीसरी और छठी सदी के बीच का है। किन्तु निश्चय रूप से कुछ भी नहीं कहा जा सकता, हो सकता है इससे पूर्व का हो।

इसका नायक नरवाहनदत्त व नायिका मदनमञ्जुका है। उदयन का पुत्र नरवाहनदत्त बेगवती और गोमुख को साथ लेकर यात्रा करता है और बीच में ही बेगवती से अलग हो जाता है। गोमुख की सहायता से मदनमञ्जुका को प्राप्त करके विद्याधरो के देश का राजा बनता है। मानसवेग के अधिकार में पड़ करके भी मदनमञ्जुका अपने सतीत्व की रक्षा करती है। यह मुख्यतः एक एक साहस वृत्तान्त है। कथा मौलिक है और सामान्य श्रेणी के व्यक्तियों को श्रिय लगने वाली है। पात्रों का पङ्कन बड़ा ही अव्यक्त है। नरवाहनदत्त व र

और न्यायी तथा गोमुख नीतिज्ञ, कुशल और चतुर है। नायिका को भी एक आदर्श नारी के रूप में चित्रित किया गया है।

इसी बृहत्कथा के आधार पर ही बुद्ध स्वामी बृहत्कथा श्लोक सग्रह, क्षेमेन्द्र ने बृहत्कथा मञ्जरी और सोमदेव ने कथासरित्सागर की रचना की है।

कथासरित्सागर व अन्य ग्रन्थ—बुद्धस्वामी का “बृहत्कथा श्लोक सग्रह” ईसा की आठवीं सदी के आसपास का ग्रन्थ है। इसमें पञ्चतन्त्र और वेताल-पञ्चविंशतिका की कथाएँ भी कुछ अन्तर के साथ समाविष्ट हैं। इसकी भाषा अत्यन्त ही सरल और सर्वजन ग्राह्य है। क्षेमेन्द्र की ‘बृहत्कथा मञ्जरी’ ई० १०६३ के आसपास लिखी गई है। यह गुणाढ्य की बृहत्कथा का संक्षेप मालूम होती है। इसमें बृहत्कथा की उत्पत्ति का भी वर्णन है। नरवाहनदत्त के पिता उदयन की कुछ कथा इसमें दी गई है। इसमें प्रासङ्गिक कथाओं की इतनी भरमार है कि मुख्यकथा उसी में उलभ गई है। ई० १०८१ के आसपास लिखी गई सोमदेव की कृति “कथासरित्सागर” से यह मिलती जुलती है। ‘सरित्सागर’ की कहानियाँ बड़ी ही रोचक और रमणीय हैं। यह विशाल ग्रन्थ है तथा अठारह खण्डों में विभक्त है। इसकी सम्पूर्ण कहानियों में सजीवता और नूतनता है। कथाओं के पात्रों में नीति कुशल, चतुर, मूर्ख, धूर्त, शठ सभी प्रकार के मनुष्य हैं। प्रेम-प्रपञ्च सम्बन्धी भी कुछ कहानियाँ हैं परन्तु उनका उद्देश्य चरित्र निर्माण ही है। समुद्र और स्थल सम्बन्धी यात्रा की अद्भुत घटनाओं का वर्णन भी है। कथा-सरित्सागर एक समुद्र की भाँति है जिसमें अनेकों आख्यायिका रूपी नौदियाँ समा-विष्ट होती हैं।

हितोपदेश—हितोपदेश पञ्चतन्त्र के आधार और शैली पर लिखी गई नारायण पण्डित की कथा कृति है और संस्कृत के लोकप्रिय ग्रन्थों में है। इसका उद्देश्य भी पशु-पक्षियों की कथाओं द्वारा नीति और उपदेश कथन है। इसका रचनाकाल १० वीं सदी माना जाता है।

वेताल पञ्चविंशतिका—वेताल पञ्चविंशतिका में पच्चास कहानियाँ हैं। इनमें एक शव में बसा हुआ वेताल, राजा विक्रमसेन (विक्रमादित्य) को जानू का विद्या सिखाता है। इसके कई संस्करण हैं जिनमें से एक बारहवीं सदी के बाद लिखी गई गद्यमय रचना शिवदास की मानी जाती है। इसकी कहानियाँ सामान्य जनता में बहुत अधिक प्रचलित हैं। इसकी भाषा सरल है। इसका अनुवाद भारत की सभी भाषाओं में किया जा चुका है। हिन्दू में यह वेताल पचीसों के नाम से प्रसिद्ध है। इसका उद्देश्य विशुद्ध मनोरञ्जन और बुद्धि कोशल की परीक्षा है। इस पर बौद्ध हठयोगियों का प्रभाव परिलक्षित होता है।

किन्तु इसका अन्तिम लक्ष्य पाखण्डी महात्माओं की पोल खोलना है, जो बौद्ध युग के बाद की चीज मालूम होती है ।

शुकसप्तति—यह लोक प्रसिद्ध तोता मैना ( काम शास्त्र ) का प्राचीन संस्कृत संस्करण है । इसमें एक तोता और उसकी स्त्री मैना की सत्तर कहानियाँ हैं । एक शुक योनि का गन्धर्व किस प्रकार एक प्रवासी वणिज मदनसेन की स्त्री को अपनी कहानियों के जरिये घर्म भ्रष्ट होने से बचाता है इसका वृत्तान्त है । इसमें सरल संस्कृत गद्य के बीच बीच में कुछ पद्य प्राकृत में भी हैं । यह ११ वीं सदी का ग्रन्थ है और इसका भी अनुवाद हो चुका है । इसकी करीब तीस कहानियों का अनुवाद महावीरप्रसाद द्विवेदी ने किया था ।

सिंहासन द्वात्रिंशिका—धारा नरेश भोज जब विक्रमादित्य के गढे हुए सिंहासन को निकालकर उसमें बैठने लगा तब उसमें लगी हुई ३२ पुतलियों ने उसे ऐसा करने से मना किया क्योंकि उसमें विक्रमादित्य के गुणों का अभाव था । यह ग्रन्थ इन्हीं पुतलियों द्वारा सुनाई गई कहानियों का संग्रह है । 'सिंहासन बत्तीसों' इसका हिन्दी रूपान्तर है ।

अन्य महत्वपूर्ण ग्रन्थ—श्री छविनाथ त्रिपाठी लिखते हैं—ये अन्तिम तीन कथा ग्रन्थ (वेताल पंचविंशतिका, शुरु सप्तति और सिंहासन द्वात्रिंशिका) जहाँ संस्कृत और प्राकृत साहित्य के अन्तिमकालीन कथा साहित्य की धारा की दिशा सूचित करते हैं वहाँ अपने अनुवादों द्वारा हिन्दी कथा साहित्य की नींव भी डालते हैं । वास्तव में इन ग्रन्थों के प्रतिरिक्त भी संस्कृत में कुछ महत्वपूर्ण आख्यायिका ग्रन्थ लिखे गए जिनमें दण्डोक्त दशकुमार चरित, सुबन्धुकृत वासव-दत्ता और बाणभट्ट कृत हर्ष चरित और कादम्बरी विशेष उल्लेखनीय हैं । यह कहा जाता है कि ये सभी ग्रन्थ आख्यायिकाएँ या गद्यकाव्य हैं जो कल्पना की उड़ान, भाषुकता का आतिशय, वर्णन विस्तार का बाहुल्य और भाषा शृङ्गार की दृष्टि से उपन्यासों के अधिक समीप और 'सर्व साधारण की कहानी' से दूर हैं । किन्तु यह स्मरण रखना चाहिए कि उपन्यास और कहानी का यह भेद जो हम आज काफी स्पष्टता से करते हैं वह संस्कृत के उस युग में जिसमें ये रचनाएँ लिखी गई हैं शायद ही किया गया हो । यह ठीक है कि आख्यायिका एक बड़ी रचना थी और कथा अपेक्षाकृत छोटी; जिसमें आख्यायिका की भाँति परिच्छेद नहीं होते थे, (यह भेद काफी पहले से माना जाना प्रारम्भ होगया था) किन्तु यह भेद केवल शास्त्रीय academic भेद ही था (और वह भी सर्वमान्य नहीं), व्यवहार में, इनमें अक्सर परस्पर घपला कर दिया जाता था । यहाँ तक कि एक आलोचक ( दण्डी के टीकाकार नरसिंह देव ) एक बड़ी रचना ( काव-



म्बरी) के केवल एक छोटे से अंग विशेष को आख्यायिका मानते हैं, जब कि दूसरे आलोचक ( वामनाचार्य एवं विश्वनाथ कविराज ) उसी बड़ी रचना के समान ही एक दूसरी सम्पूर्ण रचना ( हर्ष-चरित ) को आख्यायिका मानते हैं। यही दूसरे आलोचक ( विश्वनाथ कवि राज ) कादम्बरी जैसी बड़ी रचना को भी कथा ही स्वीकार करते हैं। इस प्रकार वासवदत्ता, हर्षचरित और कादम्बरी तथा दशकुमारचरित आदि को इस प्रसङ्ग में विस्मृति या अवहेलना का नहीं, प्रत्युत् गौरव का पात्र बनाया जाना चाहिए। इनमें से दशकुमारचरित में यात्रा, साहस, आश्चर्यमय क्रियाकलाप और कूट चातुरी की प्रमुखता है। कादम्बरी में विशेषतः भाषा चमत्कार की पराकाष्ठा है। इसमें एव हर्ष चरित में जो पद-लालित्य मिलता है वह अन्यत्र दुर्लभ है। इन्हीं के स्वनामधन्य लेखक के विषय में कहा जाता है “बाणोच्छिष्टं जगत्सर्वम्”। हर्षचरित में इतिहास और फल्पना का अद्भुत सम्मिश्रण है। वासवदत्ता भी इसी परम्परा की एक सुन्दर रचना है।

सामान्य शिक्षासूचन—विवरण से प्रतीत होगा कि युग की विचार-धाराओं और वातावरण के अनुरूप ही कहानी साहित्य के स्वरूप में परिवर्तन होता रहा है। कथावस्तु, पात्र, भाषा, शैली और उद्देश्य इन सब में यह परिवर्तन लक्षित होता है। वैदिककाल में यज्ञयागादि की कहानियाँ थी जिनके पात्र ऋषि, मुनि थे एवं इनका उद्देश्य सत्यनिरूपण तथा ज्ञान की पिपासा शान्त करना था। पौराणिक काल में जातीय और राष्ट्रीय भावना का उदय हुआ; क्षत्रियो और ब्राह्मणों की राजदण्ड तथा धर्म की प्रमुखता स्थापित की गई और इन कहानियों में इन्हीं से सम्बन्धित लोक चर्याएँ सुरक्षित की गईं। बुद्ध काल में पुनर्जन्म के सिद्धान्त के अनुसार पशुपक्षियों के जरिए मनुष्यों को शिक्षा देने के प्रयत्न किए गए। अन्तिम सस्करणों में जादू टोना, साहसिक वृत्तान्तों आदि को प्रधानता दी गई। कथानक की इसी वृत्ति के अनुसार भाषा शैली में भी चमत्कार का प्रादुर्भाव और उत्कर्ष हुआ।

इसी के साथ हमारा भारत के प्राचीन कथा साहित्य का विवरण समाप्त होता है। इसी कथा साहित्य ने योरोप में किस प्रकार प्रवेश किया यह हम पञ्चनन्त्र आदि के विवरण में देख चुके हैं। अब हम उसी का कुछ विस्तृत रूप देखेंगे।

योरोप का कथा-साहित्य—योरोप की कहानियों का स्रोत ग्रीक और रोम की लैटिन भाषाएँ हैं। यूनान में ईसा पूर्व चौथी शताब्दी में हैरोडोटस नामक एक लेखक हुआ है जिसने अपनी पुस्तक में अपने से १०७ वर्ष पहले के कहानीकार ‘ईसाप’ का उल्लेख किया है। हैरोडोटस स्वयं कहानियाँ लिखता

था। इस प्रकार यूनान के कथा साहित्य का इतिहास काफी पुराना है। जैसा ऊपर कहा जा चुका है, इस बात के काफी प्रमाण मिलते हैं कि ईसप की कथानियो, पर जातको का प्रभाव है। अतः यह स्पष्ट है कि कला और साहित्य के अन्य क्षेत्रों की भाँति कहानी-वाङ्मय के सम्बन्ध में भी योरोप भारत का ऋणी है। जातको की रचना ईसा से कोई ५०० वर्ष पूर्व अर्थात् भगवान बुद्ध के जीवन-काल में ही प्रारम्भ हो गई थी और बौद्ध संस्कृति के उषः-काल में ही विदेशी तत्वों ने हमसे सीखना प्रारम्भ कर दिया हो, इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं। सिकन्दर (३५६—३२३ ई० पू०) के भारत-आक्रमण के बाद तो भारत और यूनान में आदान-प्रदान होने लगा था, यह इतिहास प्रसिद्ध है। प्राचीन यूरोप में 'आरिस्टीडो' द्वारा छः भागों में लिखी हुई 'मिलेसियाका' यूरोप की पहली मौलिक कथा-रचना बताई जाती है। इसका समय ईसा पूर्व दूसरी सदी है। इसमें समाज की एक प्रणय कथा विनोदपूर्ण और श्लेष-गर्भित भाषा में वर्णित है। प्राचीन ग्रीक साहित्य में छठी सदी के लेखक 'लागस' की 'डाफनी' और 'चलोई' नामक कहानियाँ हैं जिनमें तत्कालीन पशुपालक समाज के दृश्य दिखाए गए हैं। यूनानी भाषा के दूसरे लेखकों में थियोक्रायस लूथियन और हैलिओडोरस उल्लेखनीय हैं।

लैटिन भाषा की सबसे पहली सुप्रसिद्ध रचना, जो अंग्रेजी में 'सुवर्ण-गर्दभ' के नाम से अतुलित हुई है, उसका रचयिता ग्रीक कथाकार एप्पुलियस बताया जाता है। अन्य रचनाकारों में 'सत्रिकन' नामक कहानी के लेखक 'पेट्रोनियस' ईसा की चौथी शताब्दी के पैलेडियस व सिनेशियस हैं। इनकी रचनाओं में तत्कालीन रीति-रिवाजों का सूक्ष्म परीक्षण किया गया है।

इटली—प्राधुनिक कहानी का जनकत्व उत्तरी इटली को प्राप्त है। संस्कृत के 'नव' या 'नवल' शब्द ही से लैटिन भाषा के 'नॉवेलस' अथवा 'नॉव्स' तथा अंग्रेजी के 'नॉवेल' शब्दों की उत्पत्ति हुई है। (इस सम्बन्ध में यह सूचित करना अप्रासङ्गिक न होगा कि मराठी की 'नवल कथा' भी कहानी उपन्यास परिवार की ही एक काव्य विधा है।) ई० १३ वी सदी में 'इल नॉवेल्लो' नाम से एक नवल कथा पौराणिक वृत्तान्तों के आधार पर लिखी गई, जिसमें तत्कालीन पुरोहित वर्ग आदि के सामाजिक रीतिरिवाजों का चित्रण था। पहला कथाकार फ्रांसिस्को हुभा जिसकी 'डा० क्यूमैण्टिद अमूर' (१३४८) कहानी प्रसिद्ध है। करीब इसी समय इटली में जिओर्वेनी बोकासियो (Boccaccio) हुभा जिसने जीवनचरित श्रेणी के छोटे उपन्यासों के आकार की अनेकों कथाएँ लिखी। पश्चिम में वह अर्वाचीन कथाओं का पिता माना जाता है। इसकी रच-

नामों में आधुनिक वस्तु-विधान के अंकुर मिलते हैं, यद्यपि उसके 'डिकैमरो' (Decameron) नामक संग्रह में संग्रहीत १०० कहानियों को अत्यन्त तल स्पर्शी जाँच करने पर प्रो० बाल्डविन (Prof Baldwin) इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि आजकल के अर्थों में उनमें से केवल दो कहानियाँ ही वास्तविक कहानियाँ कही जा सकती हैं। हिन्दी में, तीन-चार साल हुए बोकाशियो की कहानियों का अनुवाद था मधुकर ने प्रस्तुत किया है। सच्चे ही फिओरेंतिनी (जिसने ५० कहानियाँ लिखी), माँशुसियो (जिसने व्यभिचारी स्त्रियों और पुरुषों का चित्रण किया है), कॉर्तेजेयो, ब्रैन्डिगो, बैडिली आदि अन्य प्रसिद्ध कहानीकार हुए हैं। इनमें से बैडिली सर्वश्रेष्ठ कलाकार माने जाते हैं। इनकी कहानियों का अनुवाद यूरोप की सभी भाषाओं में हो चुका है। उन्नोसवी सदी के कथाकारों में मन्कोनी (१८७३), वर्गो व सेराओ (१८५६) उल्लेखनीय हैं।

ओल्ड व न्यू टैस्टामेंट—यूरोप के प्राचीन कथा साहित्य में ओल्ड टैस्टामेंट व न्यू टैस्टामेंट तथा मिस्र का साहित्य उल्लेख्य है। ओल्ड व न्यू टैस्टामेंट ईसाइयों के सुप्रसिद्ध धर्म ग्रन्थ हैं और कथाओं के अच्छे संग्रह हैं। इनकी मूल भाषा ग़द्दी (हेब्रू) है। इनमें से न्यू टैस्टामेंट में कहानियों के सर्वोत्कृष्ट उदाहरण मिलते हैं जिनमें से 'अपव्ययी पुत्र की कथा' जो ५०० शब्दों की रचना है, की चर्चा की जा सकती है। यदि इस कहानी के धार्मिक प्रसङ्ग को छोड़ दिया जाय तो हमें मानना पड़ेगा कि इसकी कथावस्तु अत्यन्त रोचक है। इसमें तीनों पात्रों का चरित्रचित्रण अत्यन्त विशद रीति से हुआ है, और इसमें मानव प्रकृति का गम्भीर ज्ञान परिलक्षित होता है। इन कहानियों की शैली की सी निश्छल सरलता अन्यत्र दुर्लभ है।

मिस्र—मिस्र की प्राचीन गाथाएँ पत्थरों पर खुदी हुई हैं। उनसे कहानी के क-ख-ग का परिचय मिलता है। 'कुछ विद्वानों का मत है कि मिस्र देश में कहानी रूपी लता सर्वप्रथम लहलहाई। आधुनिक कहानियों का सादृश्य अश्वि-काश में वहाँ की सुप्रसिद्ध कहानी अनूप और बाटा में देखा जा सकता है जो वहाँ के पञ्चम राजवंश के समय लिखी गई थी। उसमें दो युवक एक ही बालिका से प्रेम करते हैं और उनमें से एक के साथ उस बालिका का विवाह हो जाता है। दूसरे प्रेमी के मनोभाव एवं कार्य को लेकर इस गल्प की रचना हुई है।'

फ्रान्स—चौदहवीं सदी तक फ्रान्स में पौराणिक आख्यानों का बोलबाला

रहा। फिर इटली की कहानियों के अनुवाद प्रस्तुत किए गए। १२ वीं और १६ वीं सदी में काल्पनिक कहानियों का सूत्रपात हुआ। इस समय के लेखकों में बोनलेचूर, बैरोघाल्दे प्रसिद्ध हैं। १६१० में रोबैल प्रथम ऐतिहासिक कथाकार हुआ जिसने पहली प्रणय कथा लिखी। गौम्बरहिल (१६७४) व गौबेल्ड स्कुदेरी (१७७०) तथा फ्रांयेन दो स्त्री लेखिकाएँ हुईं, फोतेन, फ़ैनेलन, लैसेज (जिनोदी), मैरिव्हो (मानवी वृत्तियों के अभ्यास) वगैरह प्रसिद्ध फ्रान्सिसी लेखक रहे। १८३० से काल्पनिक कथाओं का उत्कर्ष प्रारम्भ हुआ। अर्वाचीन काल के सुप्रसिद्ध कथाकारों में अलक्जेंडर ड्यूमा, फ्लोबेर (१८५६), जोला, विक्टर ह्यूगो व मोपासाँ उल्लेखनीय हैं। इन आधुनिक कहानीकारों ने कहानी के तन्त्रनिर्माण में बहुत महत्त्वपूर्ण योगदान किया है।

**अंगरेजी कहानी का विकास :—**अंगरेजी भाषा के समान अंगरेजी साहित्य ने भी ससार के साहित्य को बहुत हद तक प्रभावित किया है। अंगरेजी कहानी की छाप हिन्दी पर ही नहीं शेष भाषाओं की कहानियों पर भी स्पष्ट है।

अंगरेजी कहानी का इतिहास ८५ वर्षों से अधिक का नहीं है। इसमें भी कहानी का मुख्यतया विकास १६०० ई० के बाद हुआ है। इस प्रकार कहा जा सकता है कि अंगरेजी कहानी साहित्य अमरीकी साहित्य का शृङ्खला नहीं तो कम से कम परवर्ती अवश्य है। अंगरेजी साहित्य के एक अधूनातम समीक्षक कैंड वी० मिलैट ने यह सिद्ध करने की चेष्टा अवश्य की है कि अंगरेजी कहानी में अमरीकी कहानी की भाँति उर्वरता, यान्त्रिकता एवं सूझ का अभाव है, किन्तु इससे यह प्रमाणित नहीं होता कि अमरीका ने इंग्लैण्ड की कहानी को प्रभावित नहीं किया है, न वे इस निष्कर्ष की सिद्धि करना चाहते हैं। इतना होने पर भी अन्य भाषाओं के साहित्य की शक्ति कहानियों के बीज अंगरेजी साहित्य में बहुत पहले से दिखाई देने लगे थे। बाइबिल के अनुवाद तो बाद में हुए थे किन्तु अङ्गरेजी में गद्य का प्रणयन १६ वीं सदी के मध्यान्तर से फिलिप सिडनी द्वारा प्रारम्भ हुआ। उसके बाद ही कथा साहित्य का, जिसमें उपन्यास आदि भी सम्मिलित हैं; प्रणयन प्रारम्भ हो गया था। जॉनलिली (१५५४-१६०६) ने १५७६ में 'यूफ्युस' नामक प्रसिद्ध रचना लिखकर कथा साहित्य की परम्परा का प्रवर्तन किया। वे एलिजाबेथ युग के प्रसिद्ध नाटककार थे और यदि शेक्सपियर इनके ठीक बाद नहीं आ जाते तो सुखान्त नाटककार के रूप में वे अमर हो जाते। उन्होंने अपनी दूसरी पुस्तक 'यूफ्युस एण्ड हिज इङ्ग्लैण्ड' प्रकाशित कराई। इन दोनों रचनाओं में कथावस्तु की न्यूनता होती हुए भी सामाजिक

आचरण; आचार विचार व नैतिक आदर्श की चर्चा भरपूर है। लिलो ने अपनी यह दूसरी पुस्तक रमणी जाति को समर्पित की थी और उनमें यह बड़ी लोकप्रिय हुई।

दूसरे लेखक रौबर्ट ग्रीन (१५६०—१६२) हुए जो नाटककार, पुस्तिकाओं के लेखक और कवि थे। इन्होंने १५८५ ई० में पेंडोस्टो' नाम से निम्न श्रेणी के मनुष्यों से सम्बन्धित लोकप्रिय कथाओं को लेकर स्फुट रचनाएँ कीं। इनमें दुष्टों तथा लम्पटों की वञ्चकता और प्रपञ्च की कथाएँ हैं। इसी परम्परा के दूसरे लेखक टॉमस लाज (१५५८—१६२५) हुए जिनकी 'रोसलिण्ड' (१५६०) नामक कथा-रचना प्रसिद्ध है। इन्होंने यथार्थवादी रचनाएँ भी की।

चौथे लेखक टॉमस डिलोनी (१५४३—१६००) हुए जिनकी रचना 'जैक ऑफ न्यू बैरी' में जुलाहाओं और 'जैटलक्लाफ्ट' में जूते बनाने वालों की कथाएँ सम्प्रणीत हैं। इन कथाओं में स्पष्टता तथा यथार्थवादिता है। 'टॉमस डैकर' ने भी लन्दन के निम्न वर्ग का चित्रण 'गुल्स हार्नबुक' में किया है। इन कथाओं में कोई समुचित विधान नहीं है। कहानी के विभिन्न स्थलों में सामञ्जस्य और एकसूत्रता का अभाव है।

'टॉमस परम्परा' के चौथे लेखक टॉमस नैश (१५६७—१६०१) थे जिन्होंने 'जैक विल्टन' नामक संग्रह में कथाओं को सामञ्जस्य प्रदान किया। इन्होंने शूरवीरों की कथाओं का सकलन किया। इस संग्रह में लेखक के निजी अनुभव भी जुड़े हुए हैं। यह उपन्यास शैली की प्रथम पुस्तक है। अंग्रेजी में कथाओं का जनक भी नैश को ही मानना चाहिए।

इसके उपरान्त करीब तीन सौ वर्षों तक मुख्यतः उपन्यासों का प्रणयन हुआ जिनकी चर्चा अप्रासंगिक है। इस समय की प्रवृत्ति के आधार पर यह नियम बनाया जा सकता था कि सफल उपन्यासकार सफल कहानीकार नहीं हो सकता। इस नियम के अपवादस्वरूप सर वाल्टर स्कॉट, चार्ल्स डिकन्स, जार्ज इलियट का नामोल्लेख किया जा सकता है। स्कॉट (१७७१—१८३२) मुख्यतः एक उद्भट ऐतिहासिक उपन्यासकार थे (इन्हे अंग्रेजी साहित्य में वही स्थान प्राप्त है जो हिन्दी में वृन्दावनलाल वर्मा को है), किन्तु उनकी 'वाण्डरिंग विलीज टेल' प्रसिद्ध कहानी है। चार्ल्स डिकन्स (१८१२—७०) ने 'ए चाइल्ड्स ड्रीम ऑफ ए स्टार' कहानी लिखी। जार्ज इलियट के उपनाम से लिखने वाली मेरी ऐन० इवान्स (१८१६—८०) का कहानी-संग्रह 'सीन्स ऑफ क्लैरिकल लाइफ' १८५७ में प्रकाशित हुआ। चार वर्ष बाद इसी लेखिका ने अपना एक लघु उप-

न्यास 'सिलास मार्नर' के नाम से प्रकाशित कराया जिसमें कहानी की भी एक संवेदना उपलब्ध होती है ।

उपन्यासों के एक सम्पूर्ण युग के पश्चात् १९ वीं सदी के करीब-करीब मध्य से कहानी का विकास होना प्रारम्भ हुआ । दूसरे शब्दों में, जो कहानी प्रारम्भ में चलकर उपन्यास का रूप धारण कर चुकी थी, वही पुनः अपने मौलिक स्वरूप में आने लगी ।

कहानी कला के प्रारम्भ-कर्त्ताओं में सबसे पहले हेनरी जेम्स ( १८४३-१९१६ ) का नाम लिया जा सकता है जिनकी ४०,००० शब्दों की लम्बी भूत की कहानी 'द टर्न ऑफ द स्कू' मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के लिए प्रसिद्ध है । इनका जन्म अमरीका में हुआ था, किन्तु ये प्रथम महायुद्ध के बाद इंग्लैण्ड में आकर बस गये थे । इससे पहले ये अपनी सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ लिख चुके थे । इसीसे इनका उल्लेख अमरीका में कहानियों के विकास वाले प्रकरण में किया जा रहा है । उनके कहानी-संग्रहों में 'ए पैशेन्ट पिलग्रिम' ( १८७५ ), 'टर्मिनेशन' ( १८९५ ) और 'द टू मैजिक' ( १८९८ ) उल्लेखनीय हैं । ये उपन्यासकार थे । ये कथा साहित्य में मनोवैज्ञानिक बारीकियों के सर्वप्रथम प्रयोगकर्त्ता और कहानी कला के विधायक के रूप में अमर रहेंगे ।

रौवर्ट लुइ स्टोवेन्सन—( १८५०-१८९४ ) अभी तक चले आते हुए तीन भागों वाले उपन्यास (Three decker Novels) कम लोकप्रिय होने लगे थे और छोटी कथाओं की मांग होने लगी थी । इंग्लैण्ड में इस माँग की पूर्ति के लिए आगे आने वाले स्टोवेन्सन थे जो उपन्यासकार भी थे । १८८२ में उन्होंने 'न्यू एरेवियन नाइट्स' लिखा, जिसके बाद 'किडनैप' ( १८८६ ) 'द ब्लैक एरो' ( १८८८ ) 'द मास्टर ऑफ बैलेप्ले' ( १८८९ ) और 'द रोज़ बॉक्स' ( १८८९ ) प्रकाशित हुए । अपनी 'डॉ० जैकील एण्ड मि० हाइड' नामक विश्व प्रसिद्ध लम्बी कहानी में उन्होंने मानव स्वभाव में एक साथ द्वैतरूप में चलते रहने वाले शिव और अशिव के संघर्ष को प्रतीक कथात्मक रूप दिया है ।

आगे काल क्रम से जिन कहानियों लेखकों का उल्लेख किया जायगा उनमें से अधिकांश उपन्यास लेखक भी हैं । किन्तु यहाँ उनकी कहानियों की ही चर्चा की जायगी । जिन लेखकों ने कहानियाँ नहीं लिखी हैं किन्तु उपन्यास लिखे हैं उन्हें महत्वपूर्ण होते हुए भी छोड़ दिया गया है ।

जोसेफ कॉनरेड—( १८५७—१९२४ ) मूलतः पोलैण्ड निवासी थे । इन्हें समुद्री जीवन का अच्छा अनुभव था । इनकी रचनाओं में साहस वृत्तांग तो हैं ही, पात्रों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन भी है । इस प्रकार इनमें स्टीवेंसन

ग्रीर हैनरी जेम्स का अद्भुत सम्मिश्रण है। एक आलोचक के अनुसार इनमें भाषा शैली, देयकाल और भाव, इन तीनों का रोमान्स देखने को मिलता है। वे चरित्राङ्कन और चित्रशैली के आद्वितीय और अनूठे पण्डित हैं। वे यहाँ तक बताते हैं कि ना नाम का पात्र किस प्रकार यह कल्पना करता है कि ख ग के बारे में क्या जोरता है। "टेल्स ऑफ अनरैस्ट" (१८६८) इनका "ए सैंट आफ सिक्स" नामक कहानी संग्रह १९०८ में प्रकाशित हुआ। १९१५ में "विदिन द टाइड्स" नामक इनका अन्य कहानी संग्रह निकला। दस वर्ष बाद "टेल्स ऑफ हियरसे" नाम से इनको कहानीया इकट्ठा मृत्यु के एक वर्ष पश्चात् प्रकाशित हुई।

सर आर्थर कौनन डॉयल—(१८५९—१९३०) की कहानियों को लेकर एक अलग साहित्य बन गया है। इन्होंने अधिवासतः कहानियाँ ही लिखी। वे सस्पेंस (कुतूहल) की रक्षा और विनयन में निष्णात थे, चाहे वह व्यक्तियों का हो या स्थानों का। इनको सर्लक होम्स (या शैलाक्ष होम) नामक प्रसिद्ध कल्पित जासूस पात्र की अद्भुत मेधा से ओतप्रोत जासूसी कहानियाँ जगत् विख्यात हैं।

विलियम वाइ मार्क जैकब्स (१८६३—१९४३) ने समुद्र के घाटों, रात में पहरा देने वालों और समुद्र से आने वाले मनुष्यों के साथ-जो भी अतिश्रवणीय घटनाएँ घटित हो सकती हैं उनके विषय में लिखा है। मनीकार-गोज (१८६६), लाइट फ्रेट्स (१९०१) आदि उनका रचनाएँ हैं। ये जैकब्स की भाँति हास्यरस के लेखक हैं। इन्होंने 'द वील एण्ड द मंकीज पो' नाम से अति-प्राकृत कथावरतु वाली रचनाएँ भी की हैं।

वयू के उपास से लिखने वाले सर आर्थर क्विलर काउच (१८६३—१९४४) ने बहुत कहानियाँ लिखी, जिनमें रोचकता और कोशल भरपूर है। इनके संग्रहों में 'डैड मैन्स राँक' (१८८७), पाइजन आइलैण्ड, जिसे बच्चे, बूढ़े सभी बच्चे से पढ़ते हैं और 'द स्प्लैण्डिड स्पर' (१८८९) हैं।

आर्थर मैशेन—(१८६३—१९४७) कहानी तन्त्र को दृष्टि से कहानी के भविष्य निर्माताओं में से थे। यदि हम गलती से किसी दूसरी दुनियाँ में पहुँच जावें तो हमें क्या अनुभव होगा, आर्थर मैशेन ने इसी विषय पर अधिकतर लिखा है। उनकी रचनाएँ भयानक रस से ओतप्रोत हैं।

पुराने खेव के कहानीकारों में रडयार्ड किपलिंग (१८६५—१९३६) का व्यक्तित्व बड़ा बलिष्ठ और उत्तेजक है। कहानी-साहित्य उनका चिर ऋण रहेगा। अमरीका के प्रसिद्ध लेखक ओ हेनरी को कहानीकला के गुरुओं में माना जाता है। यह कहा जाता है—अमरीका के पत्रों में लिखने वाले प्रत्येक दस

कहानीकारों में से नौ कहानीकार ओ हेनरी की नकल करते हैं। वही ओ हेनरी किपलिंग की शैली का अधिकांश में ऋणी है। कहानी के आकस्मिक श्रीगणेश की शैली हेनरी ने इन्हीं से ली है जो उन्होंने 'प्लेन टेल्स फ्रॉम द हिल्स' और अन्य परवर्ती रचनाओं में प्रयुक्त की है। यहाँ तक कि जहाँ कहानी अन्यथा सम्पूर्ण प्रतीत होती है वहाँ भी कुछ वाक्य अनावश्यक रूप से जोड़ देने की जो प्रवृत्ति उनको 'प्लेन टेल्स' में काफी दिखाई पड़ती है, जिसे किपलिंग ने अपनी बाद की रचनाओं में त्याग दिया है, वही प्रवृत्ति हेनरी की 'द गिफ्ट ऑफ द मैजी' नामक सर्वश्रेष्ठ रचना में कायम दिखाई पड़ती है।

किपलिंग लाहौर म्यूजियम के अध्यक्ष का लड़का था और उसका जन्म बम्बई में हुआ। डैबन शायर में शिक्षा प्राप्त करने के बाद वह १८८२ में भारत लौट आया। १८८८ ई० में उन्होंने छः उपन्यासों के साथ 'प्लेन टेल्स' की रचना की। १८९० में लिखी गई उनकी 'द लाइट दैट फेल्ड' उनकी उपन्यास और कहानी के बीच की रचना है। १८९१ में उन्होंने फिर कहानियाँ लिखना प्रारम्भ कर दिया और 'लाइव्स टैण्ड्रीकैप' और 'मैनी इन्वैन्सन्स' (१८९३) उनके कहानी संग्रह निकले। उनकी अधिक प्रसिद्ध कहानियाँ जङ्गली जानवरों और शिकार से सम्बन्धित हैं। १८९४ में 'द जंगल बुक' और १८९५ में 'द सीकिण्ड जंगलबुक' उनकी इसी वर्ग की रचनाएँ हैं। १८९८ में उन्होंने फिर 'द डेज बक' नाम से कहानियाँ लिखी। १९०१ में भारतीय जीवन के चित्रण के अपने प्रसिद्ध उपन्यास 'किम' के एक वर्ष बाद उन्होंने फिर 'जस्ट सो स्टोरीज' नाम से जंगल की कहानियाँ और तीन वर्ष बाद 'ट्राफिक एण्ड डिस्कवरीज' नाम से अन्य कहानियाँ दी। 'पक ऑफ पुक्स हिल्स' (१९०६) और 'रिवार्ड्स एण्ड फेयरीज' (१९१०) उनकी अन्तिम रचनाएँ हैं।

किपलिंग की शैली सरल होते हुए भी तीखी, स्पष्ट होते हुए भी प्रभावोत्पादक, मनोरञ्जक होते हुए भी विचारोत्तेजक है। उसका दृष्टिकोण सर्वथा स्वतन्त्र न होने पर भी उदार है।

हर्बर्ट जॉर्ज वेल्स—(१८६६—१९४६) अपनी वैज्ञानिक कथावस्तु वाली कहानियों के लिए प्रसिद्ध हैं। वे एक विज्ञान के विद्यार्थी थे और उन्होंने जिस ढङ्ग से अपनी विद्युत् कल्पना के आधार पर वैज्ञानिक सम्भावनाओं की कहानियों का रूप दिया है उन पर सहज में अविश्वास नहीं किया जा सकता। उनकी इन रचनाओं में 'द टाइप मैशीन' (१८९५), 'द आइलैण्ड ऑव डा. मोरो' (१८९६), 'द इन्विजिबल मैन' (१८९७), 'द वार ऑव द वर्ल्ड्स' (१८९८), 'व्हीन द स्लीपर वेक्स' (१८९९), 'द फुट मैन् इन द मून'



( १९०१ ), 'द फूड ऑफ द गौड्स' ( १९०४ ), 'इन द डेज ऑफ द कॉमैड' ( १९०६ ), 'द वार इन द एयर' ( १९०८ ) है, जिनमें उपन्यास भी सम्मिलित है। वैंल्स ने अब अपना ध्यान सामाजिक कल्याण की ओर मोड़ा। उनकी इस वर्ग की रचनाओं में 'द व्हील्स ऑफ चान्स' ( १८९६ ), 'लव एण्ड मि. लैविशम' ( १९०० ), 'किप्स' ( १९०५ ) आदि प्रसिद्ध हैं। उन्होंने १९२८ तक कथा-साहित्य की रचना की है। इनकी रचनाओं में सामाजिक स्थितियाँ, समस्याओं आदि के प्रति एक नया दृष्टिकोण मिलता है; यहाँ तब कि इन्हे इस युग का रूसो भी कहा गया है। इनकी शैली में डिक्स की लोकप्रियता भी है।

एच. एच. मुनरो 'साकी'—( १८७०—१९१६ ) एक कुशल लेखक थे। उनकी 'द क्रोनिकल्स ऑफ क्लोविस' ( १९११ ) में उनकी व्यंग्य शक्ति वाक्य-पटुता और हास्य प्रधान चरित्र-चित्रण दर्शनीय है। १९१४ में उनका दूसरा कहानी संग्रह 'बीस्ट्स एण्ड सुपर बीस्ट्स' प्रकाशित हुआ। मुनरो की लोकप्रियता युद्ध में उनकी मृत्यु के पश्चात् हुई। अभी तक कहानी न तो एक साहित्यिक रूप ही ग्रहण कर पाई थी, न प्रभाववाद का अथवा, मुनरो की कहानियों की भाँति, व्यंग्य का एक साधन। अभी तक कहानियों के द्वारा साहस या रहस्य भरी बातें कही जाती थी जैसे कि डब्लू० जे० लॉक की 'द जॉयस एडवेंचर ऑफ एरिस्टीडी' में देखने को मिलती थी, या लियोनार्ड मैरिक की 'व्हाइट पैरिस लापड' ( १९१८ ) की भाँति विनोद, करुणा या विदेशी यात्रा के वृत्तान्त लिखे जाते थे। किन्तु मुनरो ने चाहे कितने ही कौशल से असम्भव हास्यपूर्ण स्थितियों का चित्रण किया हो, उनकी रचनाओं में ध्वसायमान टोरी-सभ्यता की स्पष्ट झलक देखने को मिलती है।

आर्थर मोरिसन—बड़े योग्य और कल्पना प्रवण लेखक थे जिन्होंने लन्डन के निम्नतम श्रेणी के लोगों के जीवन का यथार्थवादी चित्रण किया। उनकी "टेल्स ऑफ मीन स्ट्रिट्स" ( १८९४ ) और ए चाइल्ड ऑफ द जागो ( १८९६ ) जैसी सुन्दर किन्तु अनादृत रचनाएँ अब पुनः प्रकाशित कराई जा रही हैं जिससे उनकी कलात्मकता सामने आ रही है।

गिलबर्ट कीथ चेस्टरटन—( १८७४—१९३६ ) मुख्यतः एक निबन्धकार थे; कौनन डॉयल की भाँति इन्होंने कुछ जासूसी कहानियाँ भी लिखी हैं जिनका नायक डॉयल के शरलॉक होम्स की भाँति "फादर ब्राउन" एक कल्पित अनुभवी जासूस है।

पुराने खेव की सीमा रेखा पर हम "कनिङ्गहम ग्राहम" को खड़ा मान सकते हैं। इन्हे अबसर भुला दिया जाता है किन्तु इनकी विचारधारा के समान

ही इनकी शैली झूठी है। इनकी कहानियों में सर्वश्रेष्ठ सज्जनों के बीज अवश्य विद्यमान नहीं है, प्रत्युत ये कहानियाँ एक व्यापक सहस्रोद्यमी मानव जीवन के अंश प्रतीत होती हैं जिनमें बूर्जवापन के प्रति घृणा प्रकट की गई है और इङ्गलैण्ड के जागरण काल की खौलते हुए खून की जीवट वृत्ति के इस काल में हुए त्रास के प्रति रोष। किन्तु उनकी रचनाएँ केवल विद्रोही विचारों और अनुभवों की अभिव्यक्ति मात्र के रूप में ही महत्वपूर्ण और शक्तिशाली नहीं हैं। उनमें विधान की शिथिलता के बावजूद भी पर्यवेक्षण का आर्जन और तीखापन है, विवरण देने का जोश है, और शैली की सजीवता, यथातथ्यता, गम्भीर लय और चित्रमयता है।

विलियम सॉयर सैट मॉगहम--(जन्म १८७४) से नए खेद की कहानी प्रारम्भ होती है। दुर्भाग्यवश ये बहुत कम आलोचक-प्रिय हो पाये। इन्होंने प्रारम्भ में लन्दन के यथार्थ जीवन को और बाद में चीन और मलाया की पृष्ठ-भूमि मानकर रचनाएँ की। १९३४ में उनका कहानी-संग्रह 'आल्डुगैदर' प्रकाशित हुआ, इसके अतिरिक्त अन्य संग्रह भी निकले। इनकी रचनाओं में एक दर्द है, जो जीवन का अविच्छिन्न अङ्ग बन गया है। जीवन-रस से हीन होने पर भी इनकी कहानियाँ कला की दृष्टि से पूर्ण हैं। फ्रान्स के वातावरण से प्रभावित होने के कारण इनमें भावुकता का अभाव और नग्न यौनवाद का बोलबाला है जिससे ग्रैज पाठक चिढ़ता है। इनका चरित्र चित्रण और दृश्यों का वर्णन उस पीढ़ी के लिए आदर्श है।

ए० ई० कॉपर्ड--(जन्म १८७८) ने प्लाट के दृष्टिकोण से लिखा कम पर लिखा खूब। इन्हें कहानी के गम्भीर आलोचकों तक की प्रशंसा मिली और इनकी रचनाओं से निरन्तर कहानी कला सम्पूर्णता को प्राप्त होती चली गई। १९२१ में प्रकाशित 'ग्राइम एण्ड ईव एण्ड पिञ्च मी', 'माई हण्ड्रेड्स स्टोरी' (१९३१) और 'सैलेक्टेटेड्स' (१९४६) इनके अनेक कहानी संग्रहों में से हैं।

बड़े कुशल और उत्कृष्ट कोटि के उपन्यास लिखने वाले एडवर्ड मौरगन फोर्स्टर (जन्म १८७९) भी कॉपर्ड को भाँति कथावस्तु में बड़े सूक्ष्म कौतूहल के पण्डित हैं। 'शैलेशियल मोम्बीबस' (१९११) और 'द एटरनल मोमैण्ट' (१९२८) इनकी कहानियों के दो संग्रह हैं।

सैट जॉह्न लूकास--(१८७९-१९३४) ने वैसे तो ईडन फिलिपौट्स और कटक्लिफ हाइन की परम्परा में लिखा जो प्राचीन कहानीकार हैं, किन्तु उनकी कहानियों के विस्मृति के गर्भ में चली जाने का कारण यह नहीं है। 'सेन्ट्स, सिनर्स एण्ड द युजुअल पीपुल' (१९१२) और 'द लेडी ऑव द कना-

रीज' ( १९१३ ) में संग्रहीत इनकी कहानियों में सुसंयोज्य है और ये रोचकता के कारण सुपाठ्य हैं। इनके साथ ही स्टेसी ओमोनियर और उपरोक्त लियोनार्ड मैरिक की कहानियाँ भी, जो तत्व और रूप की दृष्टि से उत्कृष्ट हैं, पढ़ने योग्य हैं।

पैलहम ग्रैनविल बोडहाउस—( जन्म १८८१ ) हास्यरस की बहुत प्रचण्ड कहानियाँ लिखते हैं, कदाचित् साहित्यिक दृष्टि से इनसे आगे बढ़ना कठिन है। 'द पोट हण्टर्स' ( १९०२ ) से लेकर 'फुनमून' ( १९४७ ) तक की इनकी रचनाओं में भाषा की कथावस्तु से समझसता, एक साफ, सुव्यवस्थित घटनाचक्र और कौशल से युग्मिफल शैली के दर्शन होते हैं इनकी लोकप्रियता इतनी अधिक है कि इनकी असली देन (भाषा-निर्माण और शब्दचयन) को हम भूल जाते हैं।

जेम्स जॉयस—( १८८२-१९४१ ) इस घाताब्दी के सर्वश्रेष्ठ मौलिक उपन्यास लेखक हैं। 'डब्लिनर्स' ( १९१४ ) में इनकी प्रारम्भिक कहानियाँ संग्रहीत हैं जो मोपासाँ की भाँति सुस्पष्ट और प्रभाववादी रचनाएँ हैं। जॉयस डब्लिन का एक सङ्गीतज्ञ था और उसे भाषाओं का शौक था।

डविड हर्बर्ट लारैन्स—( १८८५-१९३० ) भी उपन्यास-लेखक और कथाकार दोनों थे। इन्होंने सैक्स पर बहुत लिखा और अत्यन्त खुले भाव से। चरित्रों को प्रस्तुत करने का तरीका इनका अनूठा है। इनके पास भी शब्दों का जादू है और वर्णन करने की अद्भुत क्षमता। 'सन्स एण्ड लवर्स' ( १९१३ ) इनकी अत्यन्त लोकप्रिय सर्वश्रेष्ठ रचना है।

एल्डस हक्सले—( जन्म १८६४ ) लारैन्स के समकालीन हैं। लारैन्स की भाँति इनको कहानियों में व्यक्तित्व तिरोहित हो जाता है और एक आदर्शात्मक तत्त्व ऊपर उभर आता है, फिर भी व्यङ्ग्य का ह्रास नहीं होता। इन्होंने भी सैक्स पर लिखा है।

छो लेखिका कैथराइन मैन्सफील्ड—( १८८८-१९२३ ) ने १९११ में अपना कहानी संग्रह 'इन ए जर्मन पैन्शन' प्रकाशित किया। इनकी श्रेष्ठ रचनाएँ 'ब्लिस' ( १९२० ) और 'द गार्डन पार्टी' में संग्रहीत हैं। जिस प्रकार रडयार्ड किपलिंग पुराने खेवों के कहानीकारों के दुर्धर्ष नेता हैं। उसी प्रकार युद्धोत्तर काल की धारा के कहानीकारों का नेतृत्व मैन्सफील्ड करती हैं।

इनकी भूक किन्तु पूर्ण कलात्मकता के दर्शन कथावस्तु की अपेक्षा चरित्र-चित्रण और दृष्ट्याङ्कन में होते हैं। उनके एक ही वाक्य में व्यक्तित्व या वस्तु का महत्व ऊपर आ जाता है। बालकों की कहानियाँ लिखने में ये निष्णात

हैं। कहानी में इनकी शैली अपनी है और ये किसी एक ही संवेदना की, चाहे वह कुराणा से सम्बद्ध हो, चाहे व्यङ्ग्य और चाहे निन्दयता से, प्रकाशित करने में सिद्धहस्त है। निरीक्षण की इनकी सूक्ष्मता, अद्भुत शब्द चयन और ज्ञान-और प्रवृत्ति की गहरी पकड़, विशेषतः बच्चों और स्त्रियों को लेकर और सबसे अधिक परम्परा के बन्धनों से हटकर उपस्थित किया हुआ प्रभाववाद और चरम सीमा की मार्मिकता इनकी प्रमुख विशेषताएँ हैं।

रायस डेवीस—(जन्म १९०३) की कहानियाँ भी जो “द ब्लैक बीनस” (१९४४), “द ट्रिप टू लण्डन” (१९४६) और “बॉय विथ ए ट्रम्पेट” (१९४९) में संग्रहीत हैं, पठनीय है।

कथावस्तु की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण कहानियाँ ‘वाल्टर डिलामेयर’ ने “हैनरी ब्रौकन” (१९०४) में लिखी हैं। उसके बाद भी उन्होंने अनेक कहानियाँ और लिखी हैं जिनमें अग्रथार्थ का यथार्थ के रूप में प्रस्तुत किए जाने की उनकी कला अद्वितीय है।

एच० ई० बेट्स—बड़े ही कुशल और भावुक साहित्यिक प्रयोगवादी हैं। उन्होंने अनेक उत्कृष्ट कहानियाँ लिखी हैं जो “थर्टी टेल्स” (१९३४) की “शार्ट एण्ड स्वीट”, “माइ अंकल सिलास”, “द फ्लाइङ्ग गोट”, “कट एण्ड कस अगेन”, “थू द वुड्स” और अन्य पुस्तकों में संग्रहीत हैं।

टामस बर्क और लाडें इनसेनी—जैसे लेखकों ने कहानी के क्षेत्र में पत्रकारिता का प्रवेश कराया है। बर्क के रोमाण्टिकवाद की यथार्थ में गहरी नींव है, किन्तु अन्ततोगत्वा उनकी कहानियाँ तथ्य की अपेक्षा कल्पना की कहानियाँ अधिक जान पड़ती हैं। इनसेनी का स्वच्छन्दतावाद कटु और व्यङ्ग्यपूर्ण है। उसमें हवाईपन भी है।

टी० एफ० पोयस—को कथावस्तु में शक्ति नहीं है और वे कहानी का भिन्न भिन्न रूपों में चित्रण करते हैं। प्राकृतवाद और तितिक्षा की भूख इनके कथा साहित्य की विशेषता है।

ओपेलाहर्टी—की कहानियों की भावुक यथातथ्यता, और कुशल प्रभावोत्पादकता, तथा ग्रामीण और पशु पक्षियों के जीवन के चित्रण उल्लेखनीय है। इन्हीं की माँति हैनरी विलियमसन ने भी पशुपक्षियों के अतिरिक्त इतिहास और लोक-साहित्य के बीच की रचनाएँ दी हैं। रोमाण्टिकवादियों पर प्रकृति को लेकर जिस अतिभावुकता का आरोप लगाया जाता है उससे विलियमसन भी नहीं बच सके हैं।

अन्य कहानी लेखकों में सी० ई० मोपेग्लू (‘फ्रेयरी पार्टिकल्स’ के लेखक)

मिस टैनीसन जैसी, नील लियोन्स, और प्रिसेस बिबेस्का हैं। कॉपडें की भाँति बिबेस्का की रचनाओं में हीरो की सी पारदर्शिता है, किन्तु यह कोई विनोद का विषय नहीं है।

जे० मैक्वारन-रोस, विलियम सैनसम, टी० ओ० बीचक्राफ्ट, एच० ए० मैनहुड, बी० एस० प्रिचैट, हारोल्ड निकल्सन ( जो कभी-कभी वास्तविक व्यक्तियों को अपनी कहानी का पात्र बना लेते थे ), सर आँसवर्ट सिटवैल (ट्रियल फूज़, १९४४) भी उल्लेखनीय हैं। मैरी लैबिन की 'टेलस फ्रॉम द दैक्विट व्रिज' (१९४३) में व्यक्तियों के अन्तर्निरीक्षण की तिलमिलाने वाली शक्ति है। १९४४ में 'ज़ेब एपल जैली' को लिखकर फ्रैंक ओ कॉनर भी प्रकाश में आये।

अत्यन्त कल्पना प्रधान या अतिप्राकृत कहानियाँ इंग्लैण्ड में कम लोक-प्रिय हुई हैं। इस श्रेणी के लेखकों में जे० शैरीडन ले फानु हैं। एल्गर्नन ब्लैक बुड (जन्म १८६९) की ऐसी रचनाएँ 'द एम्पटी हाउस' (१९०६), 'जॉन साइलेस' (१९०८), 'द टेलस ऑफ एल्गर्नन ब्लैकबुड' (१९३८) तथा अन्य पुस्तकों में संकलित हैं। ले फानु की भाँति मीट्यू रोड्स जेम्स (१८६२-१९३६) की कहानियाँ विश्वसनीय वातावरण की हैं। 'घोस्ट स्टोरीज आफ एण्टिक्वेरी' (१९०४), इसी प्रकार की एक और रचनावली (१९११) तथा 'ए थिन घोस्ट एण्ड अदर्स' (१९१९) इनके कहानी संग्रह हैं। ए० एन० एल० मुनवी का 'द ग्लोबास्टर हैण्ड' (१९४९) भी उल्लेखनीय हैं। इंग्लैण्ड में और भी सैकड़ों प्रकार की कहानियाँ निकलती रहती हैं। रेडियो कहानी का क्षेत्र अभी तक करीब-करीब अधूरा है। 'ए० जे० एलैन' ने इसके एक रूप का आविष्कार किया था। इस प्रकार में विन्स्टन क्लोवज़, टी० सी० हॉपकिन और ले लोज का भी नाम लिया जा सकता है।

आधुनिक कथाकारों में एक प्रकार की अराजकता है। वे संवेदना की एकता के सिद्धान्त को मानने को तैयार नहीं हैं। वे यह भी नहीं मानते कि चरित्र-चित्रण, कथावस्तु या शैली में से एक ही तत्त्व कहानी में प्रमुख होना चाहिए। कुछ लोग जो एकत्रयी के सिद्धान्त को नारा मात्र मानते हैं, संसार में फैले हुए प्रतिवाद की विष्फुल्लता के एक अङ्ग को एक मनःस्थिति के द्वारा चित्रण करने के प्रयोग कर रहे हैं। यह कहना कठिन है कि ये विद्रोही लेखक कहानी का कौनसा रूप निर्माण करने में सफल होंगे।

स्पेन—१५वीं सदी के अन्त में विभिन्न रूपों में गद्य का प्रणयन प्रारम्भ हो गया था। अमेरिका में हुए अनुसन्धानों के अनुकरण पर १६वीं सदी में साहसी और विनोदी कथाएँ लिखना प्रारम्भ हुआ। मॉण्टेमेर की 'डायना' और

‘डान विश्वशोट’ प्रसिद्ध कथा रचनाएँ हैं जो यूरोप भर में बड़ी लोकप्रिय हुईं। १८७० में सेसिला बोहल द फॉरेर नामक स्त्री लेखिका हुई। शेष लेखक सामान्य कोटि के हैं।

जर्मनी—बहुत पुराने काल में जर्मनी में कथा लेखन प्रारम्भ हो गया था। १६७५ में ग्रियेल चौशेन ने सर्वप्रथम साहसी कथाएँ लिखीं। १८वीं सदी के लेखक प्रणय कथाएँ लिखने में प्रवीण थे। गेटे की ‘तरुण वेटर के कष्ट’ रचना प्रसिद्ध है। योहन पाल (१८२५) की प्रेम गाथाओं की भी यूरोप भर में छाप पड़ी। उसके बाद के लेखकों में गैस्टॉव, फ्रेटाग, एलेक्सिस फाउन्टेन, एबर्स आदि उल्लेखनीय हैं।

रूस—रूस ने कहानी कला में स्वतन्त्र चिन्तना का द्वार उन्मुक्त किया। गोगोव ने जो कहानियाँ लिखीं उनमें स्लाव लोगों की मनोवृत्ति, और दया, दाक्षिण्य, वैराग्य आदि भावनाओं का चित्रण है। इनके अतिरिक्त गोचरोर होस्नोवैस्की, पिसेवस्की, तुर्गनेव व लियो टालस्टॉय प्रसिद्ध हैं। इनका प्रभाव शेष साहित्य पर जोरो से पड़ा। आधुनिक काल के लेखकों में मैक्सिम गोर्की प्रसिद्ध हैं।

यूरोप की कहानियों में प्रथम विश्वयुद्ध के अनन्तर मानव-मन का चित्रण करना प्रारम्भ किया जिसका प्रभाव पौराणिक साहित्य पर भी पड़ा।

अमरीका में कहानी का विकास—अमरीका आधुनिक कहानियों का जन्मदाता है। यद्यपि कहानी का अस्तित्व बहुत प्रारम्भ से चला आ रहा है किन्तु इसका सुव्यवस्थित विकास १९ वीं सदी से ही प्रारम्भ हुआ है। जैसा कि सौफोक्लीज ने एस्काइलस के बारे में कहा था, कहानियों के इन प्रारम्भिक लेखकों ने अनजाने में ही सदा सही दिशा में कदम बढ़ाया है। सन् १८१९ ई० में वाशिङ्गटन इरविङ्ग की ‘स्कैच बुक’ के प्रकाशित होने के बाद ही लोगो को इस बात का अभिज्ञान हुआ कि कहानी, जो अभी तक केवल लघु-कथा-साहित्य मात्र थी, एक निश्चित साहित्यिक विधा का रूप धारण कर सकती है, जिसे कुछ सीमाओं और नियमों में बाँधा जा सकता है। इस प्रकार, कुछ आर्थिक कारणों से प्रभावित हो, कुछ अपनी मनोवृत्ति वश और कुछ इस बात को लेकर कि यदि उसे यश मिल सकता है तो केवल नवीनता के फलस्वरूप, वाशिङ्गटन इरविङ्ग ने इस साहित्य का निर्माण अपने ‘स्कैच’ के रूप में प्रारम्भ किया। उस समय उसमें केवल मनोविनोद का ध्येय ही निहित था, बाद में आने वाले एडीसन, स्टील, और गोल्डस्मिथ की भाँति इरविङ्ग ने उसमें नैतिकता का प्रवेश नहीं कराया था। उसका उद्देश्य व्यक्तियों या स्थान विशेषों का चित्रण

था और उसे किसी कथानक या नाटकीय कार्य की परवाह न होकर केवल एक 'सवेदना' एक 'वातावरण' का निर्माण भर कर देना अभीष्ट था। उसका ध्यान भी कहानी के आकार प्रकार की अपेक्षा उसमें कही गई बात को अधिक महत्व देने की ओर था, यद्यपि वह यह स्पष्ट जानता था कि वह एक नई ऐतिहासिक विधा का निर्माण कर रहा है।

हरविङ्ग का प्रभाव बहुत व्यापक हुआ। 'स्कैवो' की भरमार हो चली। किन्तु उनके प्रकाशन का कोई उपयुक्त साधन नहीं था। इसी कमी की पूर्ति फिलार्डेलफिया से सन् १८२६ में निकलने वाले एक वार्षिक पत्र "द एटलांटिक सोवैनिर" ने की जिसका अनुकरण बौस्टन से निकलने वाले "द टोकन" और अन्य सैकड़ों पत्रों ने किया। १८३० में गोदी ने "लेडीज बुक" नाम से एक मासिक पत्र प्रकाशित किया जिसमें सक्षिप्त कथाएँ ही दी जाती थी। इस प्रवृत्ति का भी पत्रिकाओं के क्षेत्र में काफी प्रभाव रहा और सक्षिप्त कथाएँ अधिकाधिक सख्या में निकलने लगी।

इन कहानियों के विकास का एक दूसरा महत्त्वपूर्ण कारण अन्तर्राष्ट्रीय कापीराइट नियमों का अभाव भी था। प्रकाशकगण इङ्गलैण्ड के तत्कालीन कथास्रोत से निर्बाध रूप से ग्रहण करते गए क्योंकि उन्हें स्थानीय नवोदित कलाकारों के साहित्य की लोकप्रियता में सन्देह था।

हरविङ्ग के बाद दूसरा महत्त्वपूर्ण लेखक 'नाथनियल हॉथॉर्न' हुआ जिसने कहानी में 'एक गहन स्थिति' (अर्थात् चरमावस्था) का प्रवेश कराया। उसने कहानी के प्रवाह को गहरा बनाया और उसे रूप सजा से सज्जित किया, जिसकी प्रशंसा 'पो' ने भी की थी। १८४२ में पो ने इन्हीं महाशय की पुनः कथित कहानियाँ (Twice told stories) अपनी कहानियों को ये इसी नाम से पुकारते थे—की समीक्षा करते समय कहानी के नियमों का निर्धारण किया जो इस क्षेत्र में किया हुआ पहला महत्त्वपूर्ण कार्य था। कहानी की उसकी परिभाषा, जो इस प्रकार है—“कहानी वह है जो एक बैठक में पढ़ी जा सके। उसमें उद्देश्य की एकता, पहली पंक्ति से वाच्यार्थ के ध्वनित होने की सामर्थ्य, मौलिकता, सकलता, चित्रण की शक्ति और 'सत्यता' होनी चाहिए। उसमें एक भी शब्द ऐसा नहीं होना चाहिए जो उसके पूर्व निश्चित उद्देश्य की पूर्ति में सहायक न हो।” आज भी प्रसिद्ध है।

वस्तुतः एडगर एलेन पो का दृष्टिकोण उसका अपना था, उसकी अभीष्ट कक्षात्मकता एक भिन्न कोटि की थी। उसने एक और तात्कालिक परम्परागत

लघुकथाओं का मजाक उड़ाया और दूसरी तरफ उन्हीं को एक कलात्मक रूप देने का आग्रह किया । वह १८४६ में अपनी मृत्युपर्यन्त एक पत्रिका का सम्पादक रहा और उसे पत्रिकाओं में अपेक्षित चुलबुलाहट, मौलिकता और विविधता का सदा ध्यान रहा, किन्तु उसने स्वयं न केवल अपने लेखों के द्वारा, अपितु अपनी कहानियों के द्वारा, वह चीज दी जिसे उसने “बुद्धि की हल्की मार, सकुल, एकाग्र, त्वरित ग्राह्य” कहा जिसका उसी के शब्दों में “भारी भरकम, विस्तृत, शब्दजाल संयुक्त, ब अगम्य” वस्तु से विरोध था । उसने युग की माँग की पूर्ति की—उसने मौलिकता, रोमाञ्चकता, सक्षिप्तता, सम्पूर्णता और विविधता प्रदान की । हॉथॉर्न के विपरीत और कॉलरिज को भाँति उसकी कला का उद्देश्य कोई नैतिक प्रचार नहीं ; उसकी कला कला के लिए थी, मनोरञ्जन को वस्तु मात्र थी । यह बात कुछ विस्मय-जनक है कि जिस पो को हम आधुनिक कहानी का जनक मानते हैं उसी पो की रचनाओं को वस्तु बढ़ी असामान्य है । इनका मुख्य विषय आज कल की कहानियों की भाँति दैनिक जीवन की साधारण घटनाएँ नहीं, प्रत्युत भयानक, कष्ट अथवा अतीन्द्रिय लोक की अनुभूतियों जैसे असाधारण प्रसङ्ग हैं, और जहाँ उसने इनसे भिन्न प्रसङ्गों पर लिखने की चेष्टा की, वही वह असफल होगया ।

पो की कहानियों का प्रभाव अत्यन्त दूरगामी था, विशेषकर फ्रान्स में । यह बात और है कि अगले चालीस वर्षों तक उसके उक्त मत को उचित सम्मान नहीं मिला, जब तक ब्रॅण्डर मैथ्यूस ने अपना ‘कहानी दर्शन’ नामक सुविख्यात निबन्ध नहीं लिखा ।

पो के मरने के दस वर्षों के अन्दर-अन्दर जिसे न्यूयार्क के बोहेमी समूह के लेखकों की दशाब्दी कहा जाता है, कहानी का तन्त्र ढीला हो गया । उसमें एक प्रकार की भावुकता, रहस्य प्रेम, और कष्ट रस की प्रधानता होने लगी । चारो और चार्ल्स डिकेन्स का प्रभाव दृष्टिगोचर होने लगा । इस पक्ष के नेता थे—“फिज-जेम्स ओ ब्रायन” जिन्होंने स्वयं ‘डायमण्ड स्पैक्टैकल’, ‘क्लाट वाज इट’ आदि उत्कृष्ट कहानियाँ लिखी । १८५७ में जेम्स रसैल लोवेल के, जो स्वयं कहानी-लेखक नहीं थे, किन्तु जिन्हें इस साहित्यिकी की प्रकृति का अच्छा ज्ञान था, सम्पादकत्व में ‘एटलांटिक मंथली’ नामक पत्र के प्रकाशन से कहानी ने एक नया मोड़ लिया । कहानी को वे एक गौरव-पूर्ण कलाकृति मानते थे । वे यथार्थता के प्रेमी थे और मानव जीवन की कहानियाँ पसन्द करते थे जिसमें विभिन्न सामाजिक चरित्रों की अभिव्यक्ति हो । उनके प्रभाव से रोस टैरी कुक ने सर्वप्रथम न्यूइंग्लैण्ड (अमरीका) के ग्राम्य-जीवन के चित्रण से सम्पन्न कहा-



नियं लिखीं। कहण यथार्थवादी रैमेका हाडिङ्ग और कहानियों को एक हल्का फुल्का वातावरण देने वाले एडवर्ड एवरैस्ट हेक हुए, जिनकी एक कहानी 'द मैन बिहाउट कन्ट्री' अमरीका में अत्यन्त प्रसिद्ध हो चुकी है।

भारत में जिस साल इतिहास प्रसिद्ध 'गदर' हुआ, उसके ठीक बाद अमरीका में गृहयुद्ध हुआ जिसके बाद यातायात के साधनों की वृद्धि हुई और दृष्टिकोण का विस्तार हुआ। इसी छठी दशाब्दी के अन्त के करीब, १८६८ में कैलिफोर्निया में कहानी के एक नए और चमत्कारी रूप की अवतारणा हुई जो दृश्य चित्रण में अत्यन्त प्रवीण, नाटकीय कौशल से ओतप्रोत, डिकम्स की पद्धति पर निमित्त चरित्रों की व्यञ्जना से सम्पन्न और नग्नतम यथार्थवाद के आवरण में स्वच्छन्दतावादी था। 'द फेट आब रोरिंग कैम्प' आदि कहानियाँ कहानी साहित्य के इतिहास में नए युग का सूत्रपात करती हैं। ऐसी ही अन्य कहानियाँ दावानल की भाँति अमरीका और तदनन्तर इङ्ग्लैण्ड में छा गईं। इनके कारण कहानी का बड़ा भारी प्रचार हुआ। अमरीका में 'स्थानीय वातावरण' (Local colour) वाली कहानियाँ स्थान-स्थान से प्रकाशित होनी प्रारम्भ हुईं। इनके लेखकों में मार्कट्वेन (नवदा), जी० बी० केबुल (न्यू ग्रालियन्स), छो लेखिका सी० एफ० ब्रूलसन (लेक), एस० ओ० जीवट और एम० डब्लू० फ्रीमैन (न्यू इङ्ग्लैण्ड), सी० ई० क्रैडक उर्फ एम० एन० मरफी (टेनीसी) और अद्वितीय लोक-कथाकार जे० सी० हैरिस (जार्जिया) उल्लेखनीय हैं। यहाँ तक कि 'स्थानीय वातावरण' का प्रभाव कहानी की भाषा तक पहुँच गया जब आठवें दशक के मध्य में टी० एन० पेज ने एक कहानी हब्सी-बोली में लिख कर 'सैन्चुरी मैगजीन' में प्रकाशित कराई।

इसी बीच हेनरी जेम्स कहानी में एक नया प्रयोग कर रहे थे। वे मनोविश्लेषणात्मक पद्धति से, सूक्ष्म प्रसङ्गों की सहायता से, चरित्र-चित्रण की एक नई परम्परा चला रहे थे। यद्यपि उनकी कहानियाँ लम्बा थी, और वे अपनी कहानियों को निकृष्ट मानते थे, फिर भी उन्होंने इन्हीं के जरिए अपनी श्रेष्ठतम प्रतिभा का परिचय दिया; जिनमें से 'द टर्न ऑफ द स्कू' नामक भयानक रस की कथा एक अत्यन्त उत्कृष्ट रचना है। 'ट्रान्सफर्ड घोस्ट' और 'निगेटिव ग्रैविटी' के लेखक फ्रैंक स्टॉकटन ने कहानी में हल्का फुल्कापन, विनोद और निरान्वय असम्भाव्य घटनाओं को सम्भाव्य ही नहीं सम्भव और विश्वसनीय रूप देने की प्रवृत्ति का सूत्रपात किया। अद्भुत अन्तवाली उनकी 'धीमैन और टाइगर' कहानी अपने समय में अत्यन्त लोकप्रिय सिद्ध हुई। कहते हैं कि ब्रैण्डर मैथ्यूस ने इसी कहानी की प्रेरणा से अपना महत्वपूर्ण निबन्ध

‘कहानी दर्शन’ ( Philosophy of the Short Story ) जिसकी चर्चा की जा चुकी है, लिखा। हेनरी कायलर बनर की उच्चकोटि की कलात्मक कहानियों, जिनसे कहानी-कला के विकास की बहुत गुंजायश थी, के मूल में भी इसी की प्रेरणा थी।

१९वीं सदी के अन्तिम दशक में कहानियों के सर्वाङ्गीण प्रचार की मात्रा बहुत बढ़ गई। न केवल पत्र-पत्रिकाओं में, अपितु स्कूलों, कालेजों की पाठ्य-पुस्तकों में भी इन्हें स्थान मिला। कहानी-कला की चर्चा मुक्त रूप से होने लगी। गत वर्षों की श्रेष्ठ कहानियाँ संग्रहीत हुईं और नए ढङ्ग की श्रेष्ठ कहानियाँ भी लिखी गईं। इस समय के कहानी के लेखक प्रचारकों में ओ’ब्रायन और ओ’सिडनी मुख्य हैं। अन्य लेखकों में जेम्स, लेन एलैन, रिचार्ड हार्डिङ्ग डेविस, फ्रीमैन, एलाइस ब्राउन, एम्ब्रोस वियर्स आदि हैं।

बीसवीं सदी के प्रारम्भ में कहानी की धारा की नई दिशाओं में प्रवाहित करने वाले दो मुख्य लेखक जैक लण्डन और सिडनी पोर्टर हैं। लण्डन का व्यक्तित्व बड़ा अनेक मुखी था। वह कैलिफोर्निया का निवासी था तथा साहसोद्यमी, स्वतन्त्र जहाजी बेड़े का नाविक, निरुद्देश्य घुमक्कड़, अलास्का की सोने की खानों का मजदूर, और दक्षिणी समुद्र का शोधक भी रह चुका था। उसने अलास्का के समुद्री जीवन से सम्बद्ध जीवट की कहानियाँ लिखी, जिन्हें उसने चित्रमयता, अतिशयोक्ति, काव्य सुलभ स्वच्छन्दता, निरंकुश वातावरण और गति से सम्पन्न किया। उसकी कहानियों में एक प्रकार की यथार्थता का आभास स्पष्ट है, और उन्हें पढ़ते समय ऐसा लगता है कि कहानी द्वार जैसे अपने ही जीवन की घटनाओं का चित्रण कर रहा है और यह सब कुछ जैसे उसकी उपस्थिति में हुआ हो।

ओ’ हेनरी के उपनाम से लिखने वाला सिडनी पोर्टर भी एक साहसोद्यमी था। वह न्यूयार्क के एक समाचार पत्र का रिपोर्टर, आहियो स्टेट कारागार का बन्दी, दक्षिणी अमरीका से भागकर आया हुआ, टैक्सस का एक गो-पालक था। वह एक विनोदी पुरुष था जिसके पास साहित्यिक त्रुटिकुलों का अखण्ड भण्डार था जिनका वह बड़े कौशल से उपयोग करता था। उसकी शैली कभी कभी अत्यन्त सुन्दर लगती है और उसका शब्द ज्ञान स्पृहणीय। उसकी कहानियों में अप्रचलित बातें, विस्मयो के अन्दर विस्मय, विचित्र तुलनाएँ, विरोधाभास, तथा अप्रत्याशितताएँ भरी हुई हैं। इनकी लोकप्रियता विराट थी। उसकी पुस्तकें लाखों की संख्या में बिकती थी। एक समय तो ऐसा आया था जबकि उसने जो कुछ लिखा वही चल गया। इनकी नकल सैकड़ों लेखकों ने की।

ओ’ हेनरी के बाद कहानी के क्षेत्र में एक प्रकार की अराजकता आने

लगी और लोग जान बूझकर पुरानी मान्यताओं के विपरीत विद्रोह करने लगे । १९२६ में नए समूह के लेखकों की सर्जना शक्ति उच्चतम शिखर पर दिखाई पड़ी और वे मौलिकता, विचित्रता, और परम्परा से तुड़ाकर भागने की प्रवृत्ति के लिए बड़े उत्सुक जान पड़े । यथार्थवाद और जागरण नए शतक का एक नारा हो चला है ।

एशिया—इस महाद्वीप में कहानी लेखक का कार्य बड़ी अस्तव्यस्त रीति से प्रारम्भ हुआ । १३ वीं सदी में चीन में सर्वप्रथम कहानी लेखक 'ली कुआन चांग' हुआ जिसने युद्ध, साहस और प्रवास की कहानियाँ लिखी । १७ वीं सदी में नोतिप्रधान कहानियों का जोर रहा । चीनी सामाजिक जीवन का चित्रण करने वाली एक सुन्दर लघुकथा 'लाल महल का स्वप्न' है । जापान में यह कला १० वीं सदी से ही विकसित होनी प्रारम्भ हो गई थी । १००४ ई० में प्रथम जापानी लेखिका मुरासाकी शिकिबु हुईं जिनके विषय में कहा जाता है कि भारतवर्ष को छोड़कर संसार में कहानी लिखने का काम सर्वप्रथम इन्होंने ही किया । १७ वीं सदी में सोकाकु ने हास्यरस की कहानियाँ लिखी । जापान के दूसरे अच्छे कथाकारों में निशो व किसेकी प्रसिद्ध हैं ।

भारत के प्राचीनतम कथा-साहित्य तथा योरोप और अमरीका तथा एशिया में कहानी के विकास की चर्चा कर चुकने के बाद अब हम भारत की विभिन्न भाषाओं के अर्वाचीन कहानी-साहित्य का अत्यन्त संक्षिप्त परिचय प्राप्त करेंगे ।

हिन्दी में कहानी का विकास—ऊपर संस्कृत काल तक की आख्यायिकाओं की चर्चा को जा चुकी है । वहाँ से प्राकृत और अपभ्रंश तथा तत्पश्चात् ब्रजभाषा के माध्यम से हिन्दी कहानी के विकास को कड़ो जोड़ने के निमित्त इतना ही कहना अलम् होगा कि इन भाषाओं ने संस्कृत की परम्परा को आगे बढ़ाने का प्रयास नहीं किया और पद्यमय वृत्तों की रचनाएँ ही हुईं । साथ-साथ शीरी फरहाद, लैला-मजनून, जैसी लोक-प्रेमकथाएँ और तोता मंता, किस्सा साढ़े तीन यार का, जैसी अश्लील कथाएँ भी निर्मित हुईं । अकबर बीरबल के विनोदपूर्ण एवं बुद्धि कौशल को व्यञ्जित करने वाले प्रसङ्ग भी गढ़े गये । सन् १५७२ ई० में गंग कवि ने 'चन्द छन्द बरनन की महिमा' लिखकर गद्य-साहित्य और कथा साहित्य दोनों का सूत्रपात किया । करीब इसी समय वैष्णव सम्प्रदाय के प्रवर्तक बल्लभाचार्य के प्रपौत्र गोकुलनाथजी ने 'चौरासी बँगणवन की बातें' और 'दोसौ बावन बँगणवन की बातें' नामक ब्रजभाषा गद्य में दो कथात्मक

रचनाएँ कीं। सन् १६४३ ई० में जटमल ने राजस्थानी में 'गोरा बादल की कथा' लिखी। सन् १७०६ ई० में संस्कृत की 'बैताल पंच विंशतिका' के आधार पर सूरति मिश्र ने 'बैताल पच्चीसी' ( ब्रज ) लिखी। इन पुस्तकों में हिन्दी की आदि कालीन गद्यमय कहानियों के दर्शन होते हैं यद्यपि इनका रूप-विधान बड़ा शिथिल था। १९ वीं शताब्दी के प्रारम्भ में तीन नाग महारथियों ने हिन्दी में प्रवेश किया और उनकी रचनाएँ करीब-करीब एक ही काल की अर्थात् सन् १८०३ ई० के आसपास की हैं। ये हैं 'प्रेमसागर' के रचयिता लल्लू लाल, 'नासिकेतोपाख्यान' के प्रणेता सदन मिश्र, और 'उदयमान चरित' या 'रानी केतकी की कहानी' के लेखक सैयद इन्शाअल्लाखाँ। इनमें से अन्तिम रचना "ठेठ हिन्दी के ठाठ" की कहानी है और इसे अनेक दृष्टियों से हिन्दी की पहली कहानी माना जा सकता है। इसकी कथावस्तु में यद्यपि अलौकिक घटनाओं का समावेश है पर इसमें सर्वप्रथम लौकिक प्रेम को कहानी का आधार बनाया गया है। इसकी मुख्य विशेषता इसकी भाषा शैली की स्थायी चुहल बाजी है जिसको पढ़ने से ऐसा प्रतीत होता है कि कोई मैदान में घोड़ा कुदाता हुआ आरंभ है। गदर के आसपास राजा शिवप्रसाद सितारेहिन्द ने "राजा भोज का सपना" नामक सीधी सादी भाषा में कहानी लिखी जिसका उद्देश्य नैतिक है। भारतेन्दु की "एक अद्भुत अपूर्व स्वप्न" इसी काल की एक हास्य रस प्रधान कहानी है।

यदि पाश्चात्य कथा साहित्य का समय उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्ध से प्रारम्भ होता है तो भारत का हिन्दी कथा साहित्य २०वीं सदी के प्रारम्भ से। प्रारम्भ में अनुवाद हुए। १९०० में किशोरीलाल गोस्वामी ने "इन्दुमती" नामक कहानी लिखी जिसे आचार्य शुक्लजी ने हिन्दी की पहली मौलिक कहानी माना है यद्यपि श्री कृष्णलाल ने इस पर शेक्सपियर के "टैम्वेस्ट" की छाप हूँढने का प्रयत्न किया है। इसी के आसपास की दो कहानियाँ 'ग्यारह वर्ष का समय' ( रामचन्द्र शुक्ल ) "दुलाईवाली" ( वंग महिला ) हैं। ये कहानियाँ सरस्वती में प्रकाशित हुईं। "इन्दु" नामक एक दूसरे पत्र में प्रकाशित होने वाली "भ्राम" कहानी के लेखक जयशङ्कर 'प्रसाद' है। करीब-करीब यही से मौलिक कहानियों का उदय होना प्रारम्भ हुआ। इस काल के लेखकों में प्रसाद, जे० पी० श्रीवास्तव, विश्वम्भरनाथ जिज्ञा, राजा राधिकारमणिसिंह, विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक', ज्वालादत्त शर्मा, चतुरसेन शास्त्री, और चन्द्रधर शर्मा गुलेरी आदि हैं। प्रेमचन्द से हिन्दी का एक नया युग प्रारम्भ होता है। प्रसाद की भाँति इनका भी हिन्दी में अमर स्थान है। इनके साथ के लेखकों में पदुमलाल-पुष्पालाल बरहो, राधकृष्णदास, चण्डीप्रसाद 'हृदयेश', गोविन्दबल्लभ पन्त

गुर्दशन, वेचन शर्मा 'उग्र', सियारामशरण गुप्त, भगवतीप्रसाद बाजपेयी, विनीत-  
शङ्कर व्यास, जैनन्द्रकुमार, सूर्यकान्त त्रिपाठा 'निराला', वाचस्पति पाठक,  
गोपालराम गहमरा, इलाचन्द्र जाशी, जनार्दनप्रसाद झा 'द्विज', श्रीराम शर्मा  
और वृन्दावनलाल वर्मा हैं। इनसे अगले लेखकों में सच्चिदानन्द होरानन्द वात्स्यायन  
'अज्ञेय', भगवताचरण वर्मा, चन्द्रगुप्त विद्यालङ्कार, पन्त, कृष्णानन्द गुप्त, शिव-  
पूजनसहाय, मोहनलाल महता 'विद्योग' उषादेवी मित्रा, कमलकान्त वर्मा,  
उपेन्द्रनाथ अग्र, जानकाबल्लभ शास्त्री, दवादयाल चतुर्वेदा 'मस्त', सुमद्रा-  
कुमारी चौहान, यशपाल, दबन्द्र सत्याथी, सत्यजावन वर्मा, 'भारतीय', हामवता  
देवा, उषादेवीमित्रा, चन्द्राकरणी सानारक्षसा, रमाप्रसाद धालडयाल 'पहाड़ा',  
नरेश, मधुसूदन, अन्नपूर्णानन्द, अजामबग चगताई, बेटब बनारसा, राधाकृष्ण,  
अमृतलाल नागर, विष्णुप्रभाकर, रागेय राघव, भदन्त आनन्द कौशल्यायन, प्रभा-  
कर माचवे, मोहनसिंह सगर, शोनाथासह, राहुल साकृत्यायन, आपतराय,  
भैरवप्रसाद गुप्त, भगवतशरण उपाध्याय, ऋषभचरण जैन, व्याथत हृदय, रामबुक्ष  
बेनीपुरी, धमवीर भारती, हसराम रहबर, कृष्णचन्द्र या कृष्णचन्दर, खाजा  
अहमद अन्वास आदि उल्लेखनाय हैं।

नई पीढ़ी के तत्काल लेखकों में अनन्तगोपाल शंकर, आनन्दप्रकाश जैन,  
अमृतराय, माकण्डेय, भोष्म साहनी, कमलेश्वर, कमल जोषी, जितेन्द्र, मोहन  
राकेश, रामकुमार, ओकारनाथ श्रोवास्तव, ओमप्रकाश श्रीवास्तव, केशवगोपाल  
निगम, केशवप्रसाद मिश्र, अनन्तकुमार पापाण राजेन्द्र कुशवाहा व इस्मत् चगताई  
आदि हैं। इनके प्रतिष्ठापन में १९५३ में इलाहाबाद से प्रकाशित होने वाला  
'कहानी' नामक मासिक पत्रिका का महत्वपूर्ण योगदान है। इस पत्रिका ने वहाँ  
काम किया है जो १९०० ई० के आसपास 'सरस्वती' और 'हन्दु' नामक पत्रि-  
काओं ने किया था। इसके सम्पादकों में प्रेमचन्द के सुपुत्र श्री आपतराय हैं।

इच्छा रहते हुए भी स्थानाभाव से इनमें से किसी भी लेखक को थोड़े  
विस्तार में भी चर्चा नहीं की जा सकती। जो लेखक अपना स्थायी स्थान बना  
चुके हैं उनकी तो वैसे भी काफी चर्चा होती आई है और लेखक अब धीरे-धीरे  
ऐसा कर रहे हैं। उनकी रचनाएँ ही उनकी प्रतिभा का प्रमाण हैं। अतः इन  
सबके नामोल्लेख से ही इस प्रकरण को अलं किया जाता है। इनके अतिरिक्त  
जिनके नाम इस सूची में नहीं आए हैं वे कारण चाहें जो हों, मुझसे क्षमा याचना  
करवाने के अधिकारी हैं ही।

बङ्गला भाषा में कहानी—बङ्गला कहानी के प्रवर्तक के रूप में भुदेव  
(१८२५ से १८९४) का नाम लिया जाता है, जिनका कहानी संग्रह है अंगुरीय

विनिमय । इनके बाद बङ्किमचन्द्र चटर्जी का गम्भीर व्यक्तित्व आता है । इन्होंने साधारण में असाधारण का सृष्टि का है और एक रोमाण्टिक स्वप्नलोक की आभा से साहित्य को आभासित किया है । रवीन्द्रनाथ की भगिनी स्वर्णकुमारी के नामोल्लेख के बाद रवीन्द्रनाथ का ही नाम आता है जिनकी दैन बङ्गला साहित्य में अमर रहेगा । टेकनीक भाव व्यञ्जना और कवित्वमय वर्णन में रवीन्द्र अद्वितीय हैं । 'अभिजात्य' कला के श्रेष्ठ प्रतिनिधि होकर भी उनमें सामान्य मानवता के तत्त्व अक्षुण्ण हैं । इनके बाद शरच्चन्द्र मजूमदार, प्रभातकुमार मुखोपाध्याय, व ललितकुमार बन्द्योपाध्याय का नाम लिया जा सकता है किन्तु रवीन्द्र के बाद शरदचन्द्र चटर्जी ही टिकते हैं । उनमें सरलता, भावुकता, जागरूक नैतिकता या अनैतिकता, असाधारणता और एकरसता है । उनका सामाजिक मूल्याङ्कन उनका अपना है । किन्तु उनकी सी मार्मिकता अन्यत्र ढूँढे नहीं मिलती । उन्होंने नारी जाति को एक नवीन गौरव प्रदान किया है । गत २५ वर्षों में प्रकट होने वाले कलाकारों में अचिन्त्यकुमार सेनगुप्त, 'बनफूल', आशा पूर्ण देवी, ताराशङ्कर गगोपाध्याय, नवेन्दु घोष, प्रबोधकुमार सान्याल, प्रेमेश्वर मिश्र, विभूतिभूषण बन्द्योपाध्याय, मनोजबसु, मानिक वनजी, सरोजकुमार राय चौधरी, सुशील जाना, ननो भीमिक आदि हैं ।

मराठी कहानी—आधुनिक मराठी कहानी की आयु पचहत्तर वर्षों की है । इनमें से पहले के ३० वर्षों तक अरबी और संस्कृत से अनुवादों की प्रमुखता रही । उसके बाद एक ओर अंग्रेजी कहानियों से सम्पर्क होने के कारण उनकी शैली अपनाई गई; दूसरी ओर राष्ट्रीयता और जागरण की प्रवृत्ति के फलस्वरूप अंग्रेज जाति के प्रति रोष प्रकट किया गया ।

समाज सुधारक उपन्यासकार हरिनारायण आपटे ने कई छोटी कहानियाँ लिखी, किन्तु उनमें आधुनिक कहानी के गुण नहीं हैं । इन्हीं की परम्परा की आगे बढ़ाते हुए वि० सी० गुर्जर ने बङ्गला कथा-साहित्य की सी भावुकता के प्रयोग किए जिनकी नकल बा० गो० आपटे, द० वा० अत्रे, द० मा० कुलकर्णी, मा० कु० आगारी आदि ने की । गुर्जर से अधिक सफल कु० के० गोखले हुए जिन्होंने अंग्रेजी भाषा के बल पर मराठी में अनुदित कथाओं को लोक प्रिय बनाने का प्रयत्न किया । इस काल के श्रेष्ठ लेखक ना० सी० फड़के हैं । अन्य लेखकों में नारायण हरि आपटे, बा० ना० देशपाण्डे, आनन्दीबाई शिर्के, और आधुनिक कहानी के निर्माता दिवाकर कृष्ण हैं । कृष्णजी की कहानियों में रवीन्द्र की कथाओं का सा काव्यमय वातावरण, भावुकता और भाव व्यञ्जना है । इनके बाद बि० स० खाण्डेकर का नाम आता है । यदि खाण्डेकर

गांधीवाद और समाजवाद के माध्यम से जीवन सुधार में प्रवृत्त हुए हैं तो फडके का ध्यान जीवन के साथ साथ कहाना की कलात्मकता की ओर विशेष रहा है। मराठी की कहानी में १८३५ से १९५० तक विशेष उत्कर्ष प्राप्त किया है। अण्णाभाऊ साठे, य० जी० जोशी, अरविन्द गोखले, चि० वा० जोशी, व्यंकटेश माडगूळकर, गंगाधर गाडगल, दिघे, महादेव शास्त्री, जोशी आदि इस काल के अच्छे कहानोकार हैं जिनमें से वामन चौरवडे, और अरविन्द गोखले विशेष उल्लेखनीय हैं। स्त्री लेखिकाओं में कमला फडके, लीला देगमुख, विभावरी शिरूरकर, इन्दिरा सन्त, शान्ता ज० शेलके आदि ने कामल भावनाओं का चित्रण किया है। पिछले पाँच वर्षों में मराठी-कहानी भारत की विभिन्नमुखी समस्याओं को सुलझाने में व्यस्त रही है।

गुजराती कहानी—के प्रवर्तकों में गोरीशङ्कार गोवर्द्धन जोशी (धूमकेतु) उल्लेखनीय हैं। उनसे पूर्व पञ्चतन्त्र के अनुकरण पर सीधा उपदेश देने वाली और ग्रामीण कहानियाँ लिखी जाती थी धूमकेतु के पात्र गरीब और निम्नवर्ग के हैं, किन्तु उनका चित्रण बड़ा कलामय है। उनकी शैली सरल, आकर्षक, भावमय और विषयानुकूल है।

पन्नालाल पटेल की कहानियों में ग्राम्य जीवन का चित्रण है जो अभी तक उपेक्षित था। वास्तविक और आकर्षक शैली में पटेल ने देहाती शब्दों और रुढ़ि प्रयोगों का बड़ी उदारता से उपयोग किया है। गुलाबदास ब्रोकर ने १९३२-३३ के आन्दोलन में जेल में रह कर लिखा। उनका विषय दैनिक जीवन के अति सामान्य प्रसङ्ग थे और उनकी शैली रसमय। जितनी सहानुभूति से सुन्दर वस्तुओं का चित्रण करते हैं उतनी ही कटाक्ष वृत्ति से अनिष्ट वस्तुओं पर धोट करते हैं।

रामनारायण वि० पाठक की प्रतिभा सर्वतोमुखी है। उन्होंने विभिन्न विषयों को लेकर कहानियाँ लिखी हैं, और उन्होंने जो कुछ लिखा वह बड़े ही विचक्षण रूप में लिखा। ईश्वर पेटलीकर गुजरात के पाँचवे उत्कृष्ट कहानी लेखक हैं, जिनकी 'लोहिनी सगाई' विश्व कहानी प्रतियोगिता के लिए स्वाकृत हुई थी। उनकी रचनाओं में देहाती व्यक्ति और व्यक्तित्व का सम्पूर्ण चित्र चित्रित हुआ है। उन्होंने रुढ़िवादी वर्ग और उसकी मान्यताओं पर कटाक्ष किया है।

तमिल कहानी—का श्रीगणेश १९वीं सदी के प्रारम्भ में वीरम मुनिवर की 'परमार्थ पुष्प कथ' से होता है जो एक हास्यरस प्रधान कहानी थी। सुब्रह्मण्यम् भारती का 'नवनन्तरि कथकल' भी हास्यरस-प्रधान कहानियों का संग्रह है। व० वे० सुब्रह्मण्य अथर नई शैली के लेखकों में अग्रगण्य हैं। सस्कृति की

भूलक के साथ इनकी कहानियों में नए विचार भी भरपूर हैं। इनके द्वारा चित्रित प्रेम पवित्र है। चक्रवर्ती राजगोपालाचार्य ने मद्य निषेध, अस्पृश्यता निवारण आदि सामाजिक समस्याओं को लेकर कहानियाँ लिखी हैं। सुब्रह्मण्य भारती की परम्परा के लेखकों में शुद्धानन्द भारती, वैकट रमणी (ग्रामीण कहानियाँ), व रामरामो (समाज सुधार), रा० कृष्णमूर्ति (हास्य), आदि हैं। नए वर्ग के लेखकों में पुदुमै वित्तम, पिच्चमूर्ति, रामय्या, चिदम्बर सुब्रह्मण्यम्, टी० एन० कुमारस्वामी, रावो, नाडोडी, खालूर, मुन्दररामन, वीलिनाथन, जानकी रामन तथा महिला लेखकों में बहुप्रिया, कुमुदिनी, कोदैनथ को अम्माल कु० सावित्री अम्माल, पुष्पा महादेवन, सरोजा राममूर्ति आदि का नाम गणनीय है।

तेलुगु (आन्ध्र) कहानी—इतिहास विख्यात, आन्ध्र भोज, श्रीकृष्ण देवराय के दरबार में तेनालिराम महाकवि और विद्वेषक थे। उनसे सम्बन्धित हास्य-कथाएँ दक्षिण और उत्तर भारत हो में नहीं अंग्रेजी आदि भाषाओं के माध्यम से विदेशों तक में पहुँच गई हैं। किन्तु अकबर बीरबल विनोद की भाँति ये कथाएँ भी कपोल-कल्पित हैं। इसी कोटि का एक और कथा संग्रह है। 'परमानन्द कण्ठुल', 'मदनकाम राजुनि कथलु', 'शुक सप्तति कण्ठु' आदि शृङ्गारिक या प्रेम कहानियाँ भी प्रसिद्ध हैं। 'मर्यादारामन्न कथलु' और 'काशी मजली कथलु' भी इसी समय की हैं। चटुलशाड सीताराम शास्त्री ने 'ग्रिम्स फेयरी टेलस' का अंग्रेजी से अनुवाद किया। सी. पी. ब्राउन ने 'ताता चायु'ल कथलु' नामक कहानी संग्रह प्रस्तुत किया। वेद वैकटराय शास्त्री ने कथा-सरित्सागर का अनुवाद किया। आन्ध्र के भारतेन्दु वीरेशल्लिङ्गम की समस्या प्रधान कहानियाँ विशेष कथनीय हैं। रामानुज शर्मा ने 'विनोद कथा कल्पवल्ली', 'चित्रकथा लहरी' और 'चमत्कार कथा मञ्जरी' लिखी जो आकर्षक शैली, अनुपम घटना कुतूहल, उत्तान शृङ्गार आदि के लिए 'कादम्बरी' की भाँति चिरस्मरणीय है।

आधुनिक कहानीकारों में 'अडिबि वापिराजु' नामक प्रसिद्ध संगीतज्ञ, चित्रकार और नर्तक की रचनाओं में कला और प्रणय के द्वन्द्व का मनोवैज्ञानिक चित्रण है। इनकी शैली प्रौढ़ और रसमय है। इनकी कहानियों में 'वीणा', 'संघ्यानुत्पथु', 'नागराजु', 'द्वेषमु', 'बसुबानुड', 'अमुरकन्या', 'लक्ष्मि', 'तिरु-पति कोड वेट्टु' आदि हैं। मुनिमाणिक्य सरसिहराजु, पारिवारिक तथा नारी-जीवन के चित्रण में अद्वितीय है। इनकी 'कातम् कथलु' काफी प्रसिद्ध हैं। इनकी भाषा चलती, हास्य व्यंगपूर्ण और चुस्त है। विश्वनाथ सत्यनारायण की कहानियाँ सामाजिक और भाषा शैली रोजमर्रा की हैं। नाल वैकटेश्वरराव की



कथाओं में साधारण जनता के जीवन के मार्मिक चित्रण हैं।

नए कहानो लिखने शालो में 'बेलूटि गिवराम शास्त्री', 'जमदग्नि', कदण-कुमार, गोपीचन्द, चल्म आदि कथाकार अपनी यथार्थवादी रचनाओं से प्रख्यात हो चुके हैं। पालगुम्भ पद्मराजु की विश्वकथा प्रतियोगिता में द्वितीय पुरस्कार प्राप्त हुआ है।

कन्नड कहानी—जिमकी आयु पैंताली वर्षों की है, के जनक श्री मास्ति वेंकटेश अय्यङ्गर ( श्रीनिवास ) हैं। आप जीवन के सामान्य अंशों को सरल भाषा में मार्मिक ढङ्ग से चित्रण करते हैं। आपको कहानियाँ सामाजिक और ऐतिहासिक हैं। 'वेणुगानम्' तथा मगम्मा आपका प्रसिद्ध कहानी समुच्चय है। प्रारम्भिक कहानीकारों में वासुदेवाचार्य केसर, पजे मगेशराव और एम० एन कामत हैं। आनन्द की प्रेम कहानियाँ उच्चकोटि की हैं। 'निजगल्ल की रानी', 'मोची', 'वैशिक', 'हेमकूट के आश्रम से आने पर', 'मेरा साला', 'मुझ से मारी गयी लडकी', 'जीवन' आदि इनकी कहानियों की कथावस्तु भिन्न-भिन्न वर्गों की है। आपके दो तीन कहानी संग्रहों में 'माटगानि' ( जादुगरिन ) प्रसिद्ध है। को० शिकारन्त तथा अ० न० कृष्णराव की व्यंग्यपूर्ण कहानियाँ बड़ी चुभती होती हैं। कृष्णराव के दो संग्रह 'चिनगारी' और 'बिजली' हैं। 'आनन्दकन्द' की कहानियाँ कम होते हुए भी उच्चकोटि की हैं। के० बी० पुटप्पा की कहानियाँ जो 'मलेनाड के चित्र' तथा 'सन्यासी और अन्य कहानियाँ' में संग्रहीत हैं, प्रौढ़ भाषा और काव्यमय शैली में लिखी गई हैं। अम्बिकातनय दत्त ( वेंद्रे ) समाज सुधार को कहानियाँ लिखते हैं। अन्य लेखकों में नरसिंहाचार, गोपालकृष्णराव, कृष्णकुमार कुल्लूर, राजरत्नम्, मुगली, नर-कस्तूरी, ईश्वरम्, वेंकट रामय्या, गोकुल रामस्वामी अय्यंगार और क्षीरसागर का नाम उल्लेखनीय हैं। स्त्री लेखिकाओं में जयलक्ष्मी, श्रीनिवासन्, वो० टी० जे० कृष्ण, लीला कारन्त, शामला, पद्मावती व अनुपमा प्रसिद्ध हैं। कन्नड की कहानियाँ सब मिलाकर बहुत उच्च कोटि की नहीं हैं।

उर्दू कहानी—अन्य भाषाओं की भाँति उर्दू में भी कहानो का श्रीगणेश अनुवादो से हुआ। सन् १८०३ के आसपास काजिमअली 'जवान' और जॉन गिल क्राइस्ट ने उर्दू में अनेक कहानी किस्से लिखे। मुन्शी घनपतराय (प्रेमचन्द) ने अच्छी कहानियों का सूत्रपात्र किया। सुदर्शन भी इनके साथ थे। उस समय के अन्य कथाकारों में मुन्शी सज्जाद हैदर, न्याज फतेहपुरी, ख्वाजा हुसैन निजामी, अब्बास हुसैनी, मजलू, एम असलम, काजी अब्दुलगफ्फार और मिसेज हिजाब रसियाजअली साहिबा हैं। प्रेमचन्द की रचनाओं में नादरात, वारदात, ख्वाबो-

खयाल, आखिरी तोहफा, प्रेम चालीसी, दूध की कीमत आदि आदि हैं। निजामी ने डेढ़सौ से अधिक पुस्तकें लिखी हैं। उनकी बातें साधारण हैं और साधारण ढङ्ग से कही हुई हैं, किन्तु आकर्षक हैं। गदर दहली के अफसाने ( १२ भागों में ), बच्चों की कहानी, और जगबीती कहानियाँ, आपके संग्रहों में से हैं। सुदर्शन के सग्रह सोलह सिंगार, सदाबहार फूल आदि हैं। हैदरजोश की रचनाओं में हास्य का पुट है; फसाने जोश, सब की देवी इनकी कहानी पुस्तकें हैं।

काजी अब्दुलगफार प्रतिष्ठित कहानीकार है। 'उसने कहा', 'मजनू की डायरी', 'तीन पैसे की छोकरी' आपकी प्रसिद्ध पुस्तकें हैं। अली अब्बास हुसैनी की लिखी 'आई० सी० एस०', 'बासी फूल' प्रसिद्ध हैं। मजनू गोरखपुरी आध्यत्मिक और भावप्रधान कहानियाँ लिखते हैं। अफसाने, 'ख्वाब-ओ-खयाल', इनकी प्रसिद्ध कहानी पुस्तकें हैं। उद् में हास्य रस की कहानियों के लेखक सज्जाद ( सर गुजस्ता हाजी बगलूल ), अहमद शाह बुखारी-पतरस, मुल्ला रमूजी और शौकत खानवी ( 'विदेशी रेल', 'मोजे तबस्सुम' आदि ) हैं। मिर्जा अजीमबेग चगताई इस श्रेणी के लब्ध प्रतिष्ठ लेखक हैं। फरहत उत्का बेग भी हास्यरस के सुन्दर लेखक हैं।

नए लेखों के लेखकों में रतननाथ सरशार, ख्वाजा अहमद अब्बास, सआदत हुसन मण्टो, कृष्णचन्दर, बलवन्तसिंह, देवेन्द्र इस्सर, इकबाल अहमद तथा स्त्री लेखिका इस्मत चगताई आदि हैं।

पञ्जाबी कहानी—पञ्जाबी कहानी का विकास बड़ी तेजी से हुआ है। इसके आधुनिक युग के स्वनामधन्य लेखकों और लेखिकाओं में सन्तसिंह सैखों, अमृता प्रीतम, करतारसिंह दुग्गल, कृष्णा सोवती, नवतेज आदि हैं। सन्तसिंह की कहानियों में विशुद्ध पञ्जाबी जीवन का चित्रण मिलता है। गाँवों की जिन्दगी पर अपनी अछूती शैली में लिखी इनकी कहानियाँ अमर हो चुकी हैं। अमृताप्रीतम बड़ी भावुक लेखिका हैं। इनकी कहानियों में शान्ति की आवाज बुलन्द की गई है। दुग्गल पञ्जाबी के जाने माने लेखकों में से है। इन्होंने जो कुछ दिया है सदा स्मरण रहेगा। कृष्णा सोवती की कहानियों में एक अजीब दर्द है। 'बादलों के घेरे' इनकी प्रसिद्ध रचना है। नवतेज की रचनाओं में प्रतीकवादी कला का परिचय मिलता है।

## उपसंहार

प्रत्येक अन्य साहित्य की भांति कहानी भी एक निरन्तर विकासशील साहित्य है। सबसे पहले वैदिक साहित्य में पुरुरवा उर्वशी, दिवोदास लोपामुद्रा आदि के जो आख्यान मिलते हैं, उनमें कहानियों के बीज अवश्य मिलते हैं किन्तु उन्हें कहानियाँ नहीं कह सकते। इसी काल में प्रकृति के व्यापारों को आधार मानकर कुछ रूपक भी लिखे गए, जैसे इन्द्र-वृत्रासुर आख्यान, किन्तु उनमें कहानी की सी परिपक्वता नहीं है। उपनिषदों में सत्यकाम जाबालि जैसे वृत्तान्त मिलते हैं, किन्तु उनका आकार-प्रकार वैदिक आख्यानों से कुछ थोड़ा ही बड़ा है अतः उनमें भी कहानी का समुचित विकास नहीं हो पाया है। उनका उद्देश्य भी एक रूप है—वृहत्तर ज्ञान को उपलब्धि, जिसमें ये कहानियाँ निमित्त मात्र बनकर आई हैं। पुराण-काल की कहानी कोई स्वतन्त्र कहानी न रहकर एक बड़े साहित्य का अङ्ग बनकर आई है। इसी परम्परा ने आगे चलकर जातक, पञ्चतन्त्र, कथासरित्सागर आदि का रूप लिया जिनका उद्देश्य नीति-कथन मात्र रह गया। विशुद्ध रोचकता को लेकर लिखी गई साहस कथाएँ व चित्र विचित्र प्रसङ्गों, जादू टोना, यात्रा आदि की कहानियाँ भी आईं। दूसरी ओर भाषा-शैली को प्रधानता देकर लिखी गई वासवदत्ता, कादम्बरी, हर्ष-चरित आदि उल्लेखनीय हैं जो लम्बी-लम्बी कहानियाँ और जो कहानी की अपेक्षा उपन्यास के अधिक समीप हैं। इसी काल में शूद्रक, इन्दुमती आदि-आदि अपेक्षा-कृत छोटी कथाएँ भी लिखी गईं, किन्तु उन्हें अनेक कारणों से महत्त्व नहीं दिया गया।

जहाँ तक पश्चिम का सम्बन्ध है, वहाँ भी हमारे पुराणों की भांति बाइबिल में अनेक कथाएँ संग्रहीत हैं जैसे 'पैरेजल ऑन द प्रोडिगल सन (अप-धर्म पुत्र की कथा) आदि, जिनका उद्देश्य विषुद्ध धार्मिक-नैतिक है। हमारे यहाँ के रामायण, महाभारत आदि की भांति ग्रीस के इलियड आदि महाकाव्य कहानियों के भण्डार हैं। अंग्रेजी साहित्य में १६ वीं सदी में जब से गद्य का प्रवर्तन हुआ, 'यूप्यूस' जैसी उपन्यासाकार कथा लिखी गई जिनका उद्देश्य निम्न वर्ग के मनुष्यों के जीवन का चित्रण करना था। साहस और जीवट की कहा-नियाँ भी देखने को आईं जिनमें 'टॉमव नैश' और 'रोबिन्सन क्रूसो' के लेखक डेनियल डिफो की रचनाएँ आती हैं। अमरीका में १९ वीं सदी तक स्फुट कथाएँ

चर्चा की है कि भविष्य में कहानी का क्या स्वरूप होगा । उन्होंने जो अनुभूति-जनित निष्कर्ष दिए हैं वे सहज में अस्वीकार्य नहीं हैं । उनके निष्कर्षों का सारांश यह है—

(१) कहानी लोक-जीवन के और निकट होगी । जब कहानीकार को मानव के मन तथा उसके समाज की संस्कृति को आज की अपेक्षा अधिक निकट से देखना पड़ेगा और जो कहानीकार ऐसा नहीं कर सकेगा वह समाप्त हो जायगा । संक्षेप में कहानीकार सांस्कृतिक नेता के पद का अधिकारी होगा ।

(२) भविष्य में कहानी का प्रचार-प्रसार बढ़ता जायगा । इससे उसका दायित्व भी अधिक बढ़ जायगा ।

(३) कहानी की रूप रचना में जो अनावश्यक कौशल और कोरा चमत्कार आया है वह कहानी से चला जायगा और उसकी रचना में एक सादगी और सरलता आयगी । इस सम्बन्ध में ज़ैनेन्द्र की कुछ कहानियाँ, जो लोक साहित्य के निकट हैं, आदर्श हैं ।

---

## परिशिष्ट १

संस्कृत गद्यकाव्यों, कथाओं तथा आख्यायिकाओं की तालिका<sup>१</sup>

लेखक	गद्य काव्य	रचनाकाल (ईसवी सन्)
दण्डी	दशकुमार चरितम्	६०० के लगभग
सुबन्धु	वासवदत्ता	६००
बाणभट्ट	१ कादम्बरी २ हर्षचरित	६४०
घनपाल	तिलक मञ्जरी	१००० के लगभग
वादीभसिंह	गद्य चिन्तामणि	१००० के लगभग
वामन भट्ट बाण	वेमभूपालचरित्र	१५ वीं सदी

### कथा व आख्यायिकाएं

अज्ञात	ललितविस्तर	७० के पूर्व
गुणाढ्य	बृहत्कथा ( पंजाबी भाषा )	७८ (अप्राप्य)
विष्णु शर्मा	पञ्चतन्त्र	द्वितीय शतक
आर्यशूर	जातकमाला	तृतीय शतक
दण्डी	अवन्तिसुन्दरी कथा	६०० के लगभग
सिद्धर्षि	उपमितिभवप्रपञ्चकथा	९०५
नारायण	हितोपदेश	दसवी सदी
घनपाल (बण्णवाल)	भविष्यत्तकहा (प्राकृत)	दसवी सदी
सोड्डल	उदयसुन्दरी कथा	१०२६ - १०५०
क्षेमेन्द्र	बृहत्कथामञ्जरी	१०५० के लगभग
सामदेव	कथा सारत्सागर	१०६३ के लगभग
अज्ञात जैन कवि	शुकसप्तति	बारहवीं सदी
पूर्णभद्र	जैनतत्त्वार्थिका	११९९

<sup>१</sup> संस्कृत साहित्य का संक्षिप्त इतिहास—लेखक पं० सीताराम जयराम जोशी एम० ए० तथा पं० विश्वनाथ शास्त्री भारद्वाज एम० ए० ( १९३३ ) से सहायक उद्धृत ।

सिवदास	१ शालिवाहनकथा २ वेताल पचविंशति ३ कथागुर्व	बारहवीं सदी के बाद
मेघनु ग	प्रबन्ध चिन्तामणि	१३०६
माधवाचार्य	शङ्कर दिग्विजय	चौदहवीं सदी के मध्य
राजशेखर सूरि	प्रबन्धकोप या चतुर्विंशति प्रबन्ध	१३४८
विद्यापति	पुरुष परीक्षा	पन्द्रहवीं सदी
जिनकीर्ति	१ चम्पक श्रेष्ठिकथानक २ पालगोपाल कथानक	पन्द्रहवीं सदी का पूर्वार्द्ध
अज्ञात	द्वात्रिंशत्पुत्तलिका या सिंहासनद्वात्रिंशिका	पन्द्रहवीं सदी
बल्लाल कवि	भोजप्रबन्ध	सोलहवीं सदी

---

## परिशिष्ट २

### कहानी की परिभाषा

कहानी की परिभाषा के सम्बन्ध में कोई व्यापक मतभेद हैं, ऐसा मैं नहीं मानता। किन्तु आलोचना के क्षेत्रों को एक सूक्ष्म नापजोख करने पर मुझे ऐसा लगता है कि उनमें से कुछ क्षेत्रों में, जिनमें कुछ प्रामाणिक भी हैं; कहानी से सही-सही स्वरूप पर दूरगामी भ्रान्तियाँ हैं। उदाहरण के लिए मैंने कल ही एक लब्धप्रतिष्ठ लेखक की लेखनी से जो कुछ पढ़ा उसका भाव कुछ ऐसा था कि बेचारी हिन्दी में ऐसी कहानियाँ अभी हैं ही कहाँ जिनमें कथानक सूक्ष्म से सूक्ष्म हो। मैं यह मानने को तैयार नहीं हूँ कि यह कोई ऐसा निर्णय है जिसके प्रति विवाद की गुञ्जाइश नहीं हो। इसके विपरीत इस प्रकार बिना किसी डर के, घड़िले से ऐसे मत व्यक्त कर देना, कम से कम शब्दों में कहूँ तो दुस्साहस है। कहानी के सम्बन्ध में कितनी ही बातें ऐसी हैं जिन पर अन्तिम निर्णय अभी तक नहीं लिया गया है और कहानी के एक सजग पाठक के नाते मैं यह समझता हूँ कि इनका त्वरित सश्रीकरण आवश्यक है। यहाँ मैं कहानी की परिभाषा विषय की सक्षिप्त चर्चा करने की चेष्टा करूँगा।

सबसे पहले मैं एडगर एलेन पो को लूँ जो आधुनिक कहानी के प्रवर्तकों में से हैं। कहानी की परिभाषा देते हुए उन्होंने कहा है कि कहानी का एक भी वाक्य फालतू नहीं होना चाहिए। कुछ आलोचक व्यावहारिक कठिनाइयों को ध्यान में रखते हुए इसका अर्थ इस रूप में करते हैं कि पो का यह मत कहानी की अनिवार्य संक्षिप्तता तथा प्रासङ्गिकता की ओर संकेत करने का एक प्रभावशाली रूप मात्र है। साधारणतया इस निर्वचन को स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिये, किन्तु इसमें जो सबसे बड़ी कठिनाई है वह यह कि पो ने अपने इस लक्षण को बारबार और अनेक प्रसङ्गों में बलपूर्वक दुहराया है कि कहानी में एक भी वाक्य इधर का उधर हुआ कि कहानी प्रभावहीन और निष्प्रभ हुई। अतः जहाँ तक पो का प्रश्न है, इस लक्षण को भावनात्मक स्तर में नहीं, शाब्दिक रूप में ही ग्रहण करना उचित होगा। अब प्रश्न यह है कि इसे कहाँ तक स्वीकार किया जा सकता है।

सबसे पहली बात तो यह है कि यह निर्णय करना सर्वथा कठिन है कि किसी कहानी का अत्युक्त वाक्य अनावश्यक है या नहीं। इसका निर्णय अग्रिकाश

में एक और लेखक विशेष के और दूसरी और आलोचक विशेष के आग्रह, सचि और पर्यवेक्षण पद्धति पर निर्भर है कि अमुक वाक्य कहानी में किस सीमा तक उपयोगी है। इसके लिए कोई सर्वाङ्गीण नियम पहले से निर्धारित नहीं किए जा सकते। यदि यह मान भी लिया जाय कि कहानी का एक भी वाक्य अनावश्यक नहीं हो तो प्रश्न यह होता है कि क्या कहानी का ठेका है कि उसी के लिए इस प्रकार का लक्षण निर्धारित किया जाय। दूसरे शब्दों में, क्या पो साहब यह मानते हैं कि कहानी को छोड़कर शेष साहित्य में अनावश्यक निरर्थक या फालतू वाक्यों की गुञ्जायश है? ऐसा मानना कदाचित् उपहास्य होगा। यहाँ यह स्मरण रखना चाहिए कि एक आलोचक के रूप में पो के मत या निर्णय साधारणतया अभी तक प्रतिष्ठित क्षेत्रों में मान्य होते आ रहे हैं और कालाक्रान्त नहीं हुए हैं।

यही पो साहब हैं जिन्होंने कहानी की सीमा शब्दों में बाँधी है और कहा है कि वह एक बैठक में पढ़ी जा सके, उसका यह एक अनिवार्य लक्षण है। ऐसा ही मत हडसन साहब का है। यही पर कहानी की सक्षिप्तता का प्रसङ्ग आता है। विज्ञ आलोचक जानते हैं कि इस प्रसङ्ग पर आवश्यकता से कहीं कम ही विचार-विमर्श हुआ है। इस सम्बन्ध में यह अभिज्ञप्ति रोचक है कि सक्षिप्तता को लेकर जिन-जिन वरिष्ठ विद्वानों के मत हैं वे मत काफी स्पष्ट और निर्भीक हैं। आधुनिक युग के यशः प्राण लेखक और आलोचक एच. जी. वेल्स की यह मान्यता है कि कहानी और चाहे जो कुछ हो, किन्तु इतना तो हो ही कि वह १५ मिनटों से लेकर ५० मिनटों तक में, और अधिक से अधिक एक घण्टे के अन्दर पढ़ी जा सके। पहली बात तो यह कि क्या कहानी को लम्बाई की न्यूनतम सीमा भी रखी जा सकती है, और यदि हाँ तो क्या १५ मिनटों से कम में कोई कहानी नहीं पढ़ी जा सकती? हर कोई जानता है कि दोनों प्रश्नों का उत्तर ऊपर दिए गए लक्षण के अनुरूप नहीं है। दूसरी बात यह कि क्या एक घण्टे तक पढ़ी जा सके, कहानी की इतनी अधिक लम्बाई वर्ज्य नहीं है? दूसरी ओर, यदि कोई कहानी ऐसी हो जो एक घण्टे के भीतर न पढ़ी जा सके तो क्या उसे इमी कारण कि वह एक टैक्निकल लक्षण के भीतर नहीं आती, उसके कहानी होने से इन्कार किया जा सकता है चाहे उसमें कहानी के शेष गुण मौजूद हो? रडयाड किपिलिङ्ग की कहानी 'द सैन हू वाज' प्रसावजी की कहानी 'गुण्डा' और विशेष रूप से स्टीवेन्सन की क्लासिकल कहानी 'डाक्टर जैकिल एण्ड मि. हाइड' इस लक्षण को एक बड़ी चुनौती देती हुई प्रतीत होती है। तब क्या इन्हे कहानी मानने से इन्कार कर दिया जाय?



दूसरी बात यह कि यह मान भी लिया जाय कि कहानी पन्द्रह मिनट से लेकर पचास मिनट तक पढ़ी जा सकती चाहिए तब स्वाभाविक प्रश्न यह है कि पढ़ने की गति का क्या मापदण्ड है ? मेरा विश्वास है कि यह प्रत्येक पाठक के साथ इतनी भिन्न भिन्न है कि इस सम्बन्ध में किसी भी औसत का उपयोग हानिकर हो सकता है और सम्भव है स्वयं लेखक के मत के विपरीत पड़ता हो । तब प्रश्न यह है कि इन गड़्ढाओं को ध्यान में रखते हुए क्या कहानी के लक्षणों में से संक्षेप गुण को सर्वथा हटाया जा सकता है ? और नहीं तो क्या परिभाषा के लिए ही ऐसा किया जा सकता है ? यदि नहीं तो इसे कहाँ तक स्वीकार किया जाय ?

ऊपर जिन शब्दाओं का उल्लेख किया गया है वे सब शंकाएँ पाश्चात्य समालोचकों के ध्यान में थी । इसी से उनमें से अनेकों ने, जिनमें से ब्रैण्डरमेथ्यू, जोन फोस्टर, साहम, अल्ब्राइट, बुलेट और स्वयं पो हैं, स्पष्ट कहा है कि कहानी की मूलभूत आवश्यकता उसके प्रभाव या संवेदना की बकाई है । इसी बात को भिन्न भिन्न समालोचकों ने भिन्न-भिन्न शब्दों में कहा है । ठीक इसी मूलभूत लक्षण की पुनरावृत्ति करते हुए हिन्दी के प्रतिष्ठित लेखकों एवं आलोचकों ने कहानी की परिभाषाएँ देने की चेष्टा की है । अंग्रेजी या हिन्दी के प्रायः सभी आलोचकों ने लम्बाई को छोड़ कर उपन्यास और कहानी के अन्तर का मूल आधार भी यही बताया है कि कहानी में प्रभाव की एकता होती है जो उपन्यास में नहीं होती । संक्षेप में आधुनिक कहानी का यह एक विशिष्ट लक्षण है जो उसका सही सही स्वरूप बताता है । प्रश्न यह है कि यह प्रभाव या संवेदना की इकाई क्या है ? अधिकांश आलोचक इसे इतना सरल समझते हैं, मानो यह अलादीन का चिराग हो जो उनकी सारी समस्याओं का एक साथ अनायास निपटारा कर देता हो । और इसके समुचित विश्लेषण में प्रवृत्त नहीं होते किन्तु कहानी जगत का यह सबसे अधिक महत्वपूर्ण प्रश्न है । अतः इसकी जाँच करना आवश्यक है ।

इस लक्षण के स्पष्टीकरण में विशिष्ट समालोचकों एवं लेखकों द्वारा जी-जो शब्द काम में लाये गये हैं वे इस प्रकार हैं—

- (१) एक भाव या एक ही घटनात्मक स्थिति में अनेक भाव
- (२) प्रभाव का ऐक्य ।
- (३) प्रभाव की एकता ।
- (४) एक पूर्व-निर्धारित प्रभाव या विचार को प्रतिफलित करने वाले जीवन के एक छोटे से अङ्ग का चित्रण ।
- (५) एक चमत्कारपूर्ण क्षण की सिद्धि ।

- (६) चरित्र का एक अङ्ग ।
- (७) सौन्दर्य की झलक ।
- (८) घटनात्मक इकहूरा चित्रण ।
- (९) जीवन चक्र की कोई विशेष परिस्थिति ।
- (१०) सर्वाङ्गपूर्ण और साधारण से भिन्न किसी महान घटना का संक्षिप्त वर्णन ।

(११) जीवन के किसी एक तत्त्व, किसी एक मर्म और लक्ष्य की झलक ।

(१२) कम से कम पात्रों और चरित्रों के द्वारा कम से कम घटनाओं और प्रसंगों की सहायता से मनोवाञ्छित कथानक, चरित्र, वातावरण, दृश्य अथवा प्रभाव की सृष्टि ।

(१३) एक निश्चित लक्ष्य या प्रभाव ।

(१४) एक तथ्य या प्रभाववाली स्वतः पूर्ण रचना ।

प्रायः इन सब व्याख्यानों में 'एक' शब्द समान है जो महत्वपूर्ण है किन्तु इस विशेषण के विशेष्य समान या समानार्थक नहीं है । ध्यान से देखने पर कुछ विशेषणों में एक तात्त्विक भिन्नता भी मिलेगी । ऐसे परस्पर भिन्न तत्त्व वाले विषय ये हैं—(१) पात्र, (२) घटनात्मक स्थिति, घटना या परिस्थिति, (३) प्रभाव, (४) विचार अथवा तथ्य, (५) क्षण, (६) चरित्र का अंग, (७) सौन्दर्य की झलक, (८) जीवन का तत्त्व, मर्म या लक्ष्य ।

इन भिन्न तथ्यों वाले उपादानों के सम्बन्ध में कोई समान बात कहकर किसी सर्वमान्य लक्षण का निर्धारण करना बड़ा कठिन है । ऐसा प्रतीत होता है कि जिस प्रकार संस्कृत में लक्षण शास्त्र के ७०० वर्ष के लम्बे इतिहास में आख्यायिका और कथा के सम्बन्ध में कुछ मौलिक बातों का वैसे का वैसे रहने दिया जाकर भी उसके शेष विवरणों में प्रायः प्रत्येक आचार्य द्वारा कमी बेसी कर दी गई, उसी प्रकार अंग्रेजी और हिन्दी में भी हुआ । किन्तु आश्चर्य की बात यह है कि एक मूलभूत बात को लेकर इतना मतभेद हुआ और अपेक्षाकृत बहुत थोड़े समय में यानी दो सौ सालों में । यह दोनों परिस्थितियाँ महत्वपूर्ण हैं और हमें यह जाँचने को बाध्य करती हैं कि इन सब लक्षणों में वस्तुतः कोई मतभेद है भी या नहीं ।

इस दृष्टि से देखने पर मालूम होता है कि कहानी के इन लक्षणों में कोई मौलिक मतभेद नहीं है । भिन्न-भिन्न लेखकों ने एक ही लक्ष्य को ध्यान में रख कर अपने-अपने दृष्टिकोण से उसे अभिव्यक्त करने की चेष्टा की है । सही बात ता यह है कि सभी दृष्टिकोण अचूरे हैं और कहानी में एक प्रभाव की अभिव्यक्ति

कितने सारे माध्यमों से हो सकती है यह मन को कल्पना करना सम्भव नहीं है। और उनमें से ये उक्त चौदह लक्षण कूटनी हैं। हो सकता कि भविष्य में इस विषय के अन्य लक्षण देते हुए लेखकों में किसी प्रकार की असावधानी बरती जाय। इसलिए सब लेखकों पर आलोचकों का ध्यान इस महत्वपूर्ण समस्या की ओर दिवाना आवश्यक है।

इन चौदह लक्षणों में से दूसरा तीसरा व चौदहवाँ लक्षण प्रस्तुत प्रश्न की पुनरावृत्ति मात्र है तथा पाँचवाँ और सातवाँ लक्षण परिभाषा के अनुकूल स्पष्ट नहीं है। चौथा, बारहवाँ और तेरहवाँ लक्षण करीब करीब एक सा है। उनका बल पूर्व-नियोजित या मनोवाञ्छित तथा 'आदि' पर अधिक है, जिस पर कहानी का एकाधिकार स्वीकार नहीं किया जा सकता और न इसे सर्वदा सत्य माना जा सकता है। जहाँ तक कथने के पात्रों घटनाओं आदि का एवं 'जीवन के एक छोटे से अंग' का सम्बन्ध है, यह दोनों ही लक्षण अपेक्षित होने के कारण अस्वीकार्य है। ऊपर एक-दो दिने लक्षण में से एक पात्र वाली बात पूर्णतया अग्राह्य है, क्योंकि केवल एक पात्र से कोई कहानी नहीं बन सकती और 'अनेक भावों' की उपस्थिति भी अनित्य नहीं है। दसवें लक्षण में जिस सक्षिप्तता की ओर विशेष आग्रह है वह कितनी तात्पर्य है यह देखा जा चुका है। छठा लक्षण स्पष्ट ही एकांगी और अपूर्ण है। त्रैलोक्य में कथातत्त्व के अभाव के कारण अव्याप्ति दोष है। इस प्रकार हमारे सामने 'एक सवेदना' की अभिव्यक्ति के लिए निम्नलिखित लक्षण रह जाते हैं--

(अ) एक ही घटनात्मक स्थिति।

(आ) घटनात्मक इकरा चित्रण।

(इ) जीवन के किसी एक तत्त्व, किसी एक धर्म और लक्ष्य को भलक।

(ई) एक तथ्य वाली स्वतः पूर्ण रचना।

हर कोई जानता है कि कहानी क्या है, किन्तु व्यवहार में यह प्रश्न जितना ही सरल है, सिद्धान्त में उतना ही कठिन। इसीलिए इन सब परिभाषाओं में जहाँ कहानी के मर्म तक किसी न किसी प्रकार पहुँचने की चेष्टा की गई है, वहाँ इसकी दुर्गमता के कारण सफलता भी कम ही मिली है। यदि उक्त चार लक्षणों को मिलाकर एक परिभाषा निर्धारित की जाय तो सम्भव है कि इस समस्या का कोई हल निकल आवे। नव्या हिन्दी के समालोचक कहानी की इस परिभाषा को स्वीकार करेंगे ?

“कहानी वह स्वतःपूर्ण रचना है जिसमें जीवन के किसी एक तत्त्व, मर्म अथवा लक्ष्य की एक ही घटनात्मक स्थिति में अभिव्यक्ति हो।”

## परिशिष्ट ३

### बच्चों की कहानियाँ : मानस और शिल्प

[ प्रकाशचन्द्र गोस्वामी, 'पारमल' ]

‘एक था राजा’ जैसे विस्तृत वातावरण से प्रारम्भ होकर बच्चों का कहानियों को जादुई लडकी के उड़ने वाले घोड़े पर चढ़ाने की गति और उनकी मन पसन्द सुन्दरी के शीतान के चपुल से मुक्त होना तथा नायक के साथ राजकुमारी की शादी हो जाना के प्रसङ्ग तक आते आते समाप्त होना में जी। इन कहानियों में सरल कल्पना से बार-बार नए रूप में उभरने वाले कोतूहल का समावेश होता है। रात के समय सुन्दरी राजकुमारी के समक्ष खड़ा हुए बीमार राजकुमार के मुख से साप का निहलना या राजकुमार के दृढ़ करने पर अन्त में राजकुमारी का नागिन बन जाना इन कहानियों के शाश्वत कोतूहल है।

बच्चों को खिलौनों से प्रेम होता है, गुड़-गुड़ियाँ उन्हें प्रिय होती हैं और लकड़ी और कचके के बने हाथी घोड़े हवाई जहाज विमान आदि तो बहुत ही प्रिय। ये सब उनकी कल्पनात्मक सृष्टि का सृजन करते हैं। कहाना में उन्हें अपनी इन्हीं से साम्य रखने वाली कल्पनाएँ साकार होती हैं। इन्हें दिखाई पड़ती हैं। बच्चे जिज्ञासु होते हैं। इसलिए इन कहानियों में भूत प्रेतों के बारे में, पारथों के बारे में; चन्द्र और पाताल लोक के बारे में जानकारी प्राप्त कर वे अपनी पूर्ण निमित्त धारणाओं की वृत्ति करते हैं। बच्चे उत्साही होते हैं, वे कहानी के नायक में स्वयं अपने को देखने लगते हैं और इसीलिए बच्चों का कहानियों के नायक को कभी असफल होते नहीं देखा गया क्योंकि यह उनके अहम को उभारता है। यदाकदा उसका पतन भी हो जाता है किन्तु अन्त में अवश्य ही किसी विचित्र संयोग द्वारा उसका आकस्मिक उद्धार भी होता है।

इन कहानियों का नायक हमेशा अपने अतुल पराक्रम बुद्धि और चातुर्य से अपने लक्ष्य की प्राप्ति करता है। ये कहानियाँ एक आदर्श से ओतप्रोत रहती हैं जो है असत् पर सत् को विजय। इनमें यथार्थ की जड़ारें नहीं हाती, कल्पना मन चाहे मार्ग पर स्वच्छन्द विचरण करती है।

“जादूगर की राख माथे पर रखते ही राजकुमार सात वर्षे मुखी वाले राक्षस के महल में पहुँच गया। उसने उसे पीछे से खुद उसी की परछाई दिखाई और उसकी सारी शक्ति नष्ट हो गई। राजकुमार ने तलवार से उसका भयङ्करसर उतार लिया।” इस प्रकार की अनेक कल्पनाएँ उसमें समाहित रहती हैं और इसीलिए उसमें सत्य की सी कटुता न होकर कल्पना की सोसरसता बनी रहती है।

अपने अनेकों सञ्चारी भावों सहित ये कहानियाँ अद्भुत और बीर रस से ओत-प्रोत रहती हैं, शेष सब रस इन्हीं रसों को उभारने वाले भी होते हैं।

इन कहानियों में प्रायः सबसे छोटे लड़के या राजकुमार को ही नायक होते देखा गया है। इसके कुछ कारण हैं—

सबसे छोटा राजकुमार—अर्थात् उन्हीं के जैसा कोई नन्हा सा बोर अनहोने कार्य करता है और अतुल शक्ति रखता है। वह निडर है वीर है। बच्चों के उत्साह की तत्काल वृद्धि होती है। वे मन में आत्मविश्वास का अनुभव करने लगते हैं। उनकी भावनाएँ अपने अनुरूप वातावरण में अधिकाधिक दिल-चस्पी लेती हैं। और इसीलिए सबसे छोटा राजकुमार उनके मनोवैज्ञानिक दृष्टि-कोण से मेल खाता है। 'छोटे' शब्द से तो जैसे उनकी सहज सहानुभूति है। बच्चे यदि कहानी के नायक में अपना व्यक्तित्व देखें तो उस नायक से कहीं अधिक प्रभावित होंगे जो उनके व्यक्तित्व से अलग दाढ़ी मूँछों वाला कोई आदमी हो।

सबसे छोटा राजकुमार बच्चों के मानसिक जीवन का स्थायी सहयोगी सा हो जाता है और उसके आदर्शों का उनके मस्तिष्क पर प्रभाव पड़ता है। किन्तु यहाँ यह प्रश्न भी सम्भव है कि क्या बड़े राजकुमार के आदर्श का उन पर कोई असर नहीं पड़ सकता? पड़ता है अवश्य किन्तु इतना नहीं। प्रायः यह भी देखा जाता है कि जहाँ बड़ा राजकुमार (या जहाँ अधिक हो तो बड़े सारे राजकुमार) क्रमशः असफल हो जाते हैं वहाँ छोटे से छोटा राजकुमार अपने कौशल चातुर्य अथवा वीरता से उद्देश्य की सिद्धि करता है। इस कथा-वृत्ति में भी छोटे बच्चों की आत्मसृष्टि के बीज निहित हैं। यह कभी नहीं भूलना चाहिए कि अन्य व्यक्तियों की भाँति बच्चे में भी स्पष्ट ही नहीं ईर्ष्या की भावना प्रतिपल काम करती है किन्तु सामाजिक व्यवस्था में उस भावना का कोई आदर न होने के कारण वह ईर्ष्या की भावना अपनी अभिव्यक्ति के अन्य मार्ग ढूँढती है। सबसे छोटे राजकुमार की अविश्वसनीय विजय की घटना में इसी अभिव्यक्ति का एक रूप है। और वह गुड़िया जैसी सुन्दर तितलियों जैसी रङ्गीन, फूलों सी कोमल एक कुमारी भी राक्षस के खौफनाक चंगुल से अपने से नन्हे राजकुमार की नन्ही सी तलवार के सहारे से निकल कर कितनी खुश होती है!

क्या आज का जीवन इन कहानियों की रचना के लिए सूखा है? यह सब जानते हैं कि आज राजकुमारों का जमाना नहीं रहा, किन्तु क्या स्वतन्त्र देश के स्वतन्त्र बालक अपनी मानसिक धार्मिक और आर्थिक स्वतन्त्रता का बीड़ा नहीं उठा सकते? आधुनिक सभी साहित्यों की भाँति बच्चों के साहित्य का नायक भी अपवर्ग का एक छोटा सा बालक हो सकता है जो अपनी लगन और धुंढि बल से एक ऐसी सृष्टि का निर्माण कर सकता है जिसमें कल्पनात्मक आदर्श का पूर्ण समावेश हो।

## परिशिष्ट ४

### अध्ययन सामग्री

[ जिन ग्रन्थों से विशेष सहायता अथवा उद्धरण लिए गए हैं उनको पार्श्व में नक्षत्रांकित कर दिया गया है । ]

#### संस्कृत

ग्रंथ का नाम	लेखक का नाम
* अग्नि पुराण	( सम्पादक—पचानन तर्करत्न )
* अमरकोष	अमरसिंह ( सम्पादक—हरगोविन्द शास्त्री )
* काव्यप्रकाश	मम्मट ( टीका—वामनाचार्य )
* काव्यमीमांसा	राजशेखर ( सम्पादक—सी० डी० दलाल व रामकृष्ण शास्त्री )
* काव्यादर्श	दण्डी ( टीका—नृसिंहदेव )
* काव्यानुशासन	वाग्भट द्वितीय ( १८९४ संस्करण )
* काव्यानुशासन	हेमचन्द्र ( सम्पादक—शिवदत्त )
* काव्यालङ्कार	भामह
* काव्यालङ्कार	रुद्रट
* काव्यालङ्कार सूत्र	वामन ( सम्पादक—दुर्गाप्रसाद )
* दशकुमार चरितम्	दण्डी ( टीका—जीवनराम शर्मा )
* ध्वन्यालोक	आनन्दवर्धनाचार्य ( सम्पादक—दुर्गाप्रसाद )
* ध्वन्यालोकलोचन	अभिनवपादगुप्ताचार्य ( सम्पादक—दुर्गाप्रसाद )
* साहित्यदर्पण	विश्वनाथ कविराज (टीका—रामचरण तर्कवागीश)
* साहित्यमीमांसा	राजानक स्य्यक

#### मराठी

- \* सुलभ विश्वकोश यशवन्त रामकृष्ण दाते व चिन्तामण गगोश कर्वे

#### अंग्रेजी

- \* A History of Sanskrit Poetics P. V. Kane  
An Outline History of English  
Literature.

A Short History of English Literature. B. Har Evans

- \* Encyclopaedia Britannica Short Story portion
- \* Contemporary British Literature Fred B. Millett
- \* Four Stevenson Stories. R. L. Stevenson.
- Modern Stories. Ed Guy N. Pocock
- Short Stories, How to write them
- The teach your self History of English Literature, Vol VI. Peter Westland
- \* World's Greatest Short Stories Odhams Press Ltd.

### हिन्दी

- |                            |                                    |
|----------------------------|------------------------------------|
| आलोचना के सिद्धान्त        | कृष्णानन्द पन्त व यज्ञदत्त शर्मा   |
| * इक्कीस कहानियाँ          | रायकृष्णदास ( सम्पादक )            |
| उर्दू साहित्य का इतिहास    | रामबाबू सक्सेना                    |
| अंग्रेजी साहित्य का इतिहास | एस. पी. खत्री                      |
| कथानिका : एक अध्ययन        | वासुदेवशरण                         |
| कला और सौन्दर्य            | रामकृष्ण शुक्ल ( गिलीमुख )         |
| * कहानियाँ                 | सम्पादित                           |
| कहानी : एक कला             | गिरिधारीलाल शर्मा गर्ग             |
| * कहानी और कहानीकार        | मोहनलाल जिज्ञामु                   |
| कहानी कला                  | प्रेमचन्द                          |
| * कहानी कला                | रामनारायण यादवेन्दु                |
| * कहानी कला                | विनोदशङ्कर व्यास व ज्ञानचन्द्र जैन |
| * कहानी कला और उसका विकास  | छविनाथ त्रिपाठी                    |
| कहानी कला और प्रेमचन्द     | श्रीपति                            |
| * कहानी का रचना-विधान      | डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा डी. लिट्.  |
| कहानी कैसे लिखना चाहिए     | मुन्शी कन्हैयालाल                  |
| काव्यकला और अन्य निबन्ध    | जयशङ्करप्रसाद                      |
| * काव्य के रूप             | गुलाबराय                           |
| कुछ विचार                  | प्रेमचन्द                          |
| आत्मक कथा                  | राहुल सांकृत्यायन                  |

* जातक कथा	आनन्द कौशल्यायन व सुशीलकुमार
* जीवन विहार	काका कालेलकर
* जैनेन्द्र की कहानियाँ	जैनेन्द्र
* निबन्धिनी	गङ्गाप्रसाद पाण्डेय
* पागल	खलील जिब्रान
पाश्चात्य आलोचनाशास्त्र	लीलाधर जोशी
* पञ्चतन्त्र	वासुदेवराय अग्रवाल ( भूमिका )
* प्रतिनिधि कहानियाँ	रमाप्रसाद धिल्लियाल पहाड़ी
प्रेमचन्द्र : उनकी कहानी कला	सत्येन्द्र
* ब्रजलोक साहित्य का अध्ययन	सत्येन्द्र
* मराठी साहित्य का इतिहास	नारायण वासुदेव गोडबोले
* मानसरोवर (प्राठ आग)	प्रेमचन्द
विश्व साहित्य	पदुमलाल पुष्पालाल बख्शी
साहित्य मीमांसा	सूर्यकान्त शास्त्री
साहित्य-त्रिवेचन	क्षेमचन्द्र सुमन व योगेन्द्रकुमार मल्लिक
* साहित्यिकी	शचीरानी गुप्त
* साहित्यालोचन	इयामसुन्दरदास
* साहित्यालोचन के सिद्धान्त	रामनारायण यादवेन्दु
* सिद्धान्त और अध्ययन	गुलाबराय
* संस्कृत साहित्य का इतिहास	कन्हैयालाल पोद्दार
* संस्कृत साहित्य का संक्षिप्त इतिहास	सीताराम जयराम जोशी, विश्वनाथ शास्त्री
* हमारी आदिम जातियाँ	भगवानदास केला
हिन्दी उपन्यास	शिवनारायण श्रीवास्तव
हिन्दी कथा शिल्प का विकास	लक्ष्मीनारायणलाल
हिन्दी कथा साहित्य	गङ्गाप्रसाद पाण्डेय
* हिन्दी कहानियाँ	भगवतीप्रसाद वाजपेयी ( सम्पादक )
हिन्दी कहानी और कहानीकार	वासुदेवनन्दनप्रसाद
* हिन्दी की प्रतिनिधि कहानियाँ	भगवतीप्रसाद वाजपेयी ( सम्पादक )
* हिन्दी गीतिवार्ता	श्रीमप्रकाश
* हिन्दी नाट्य विमर्श	गुलाबराय
हिन्दी विश्वकोश	
* हिन्दी शब्द सागर	इयामसुन्दरदास ( सम्पादक )



हिन्दी साहित्य का आलो० इतिहास	रामकुमार वर्मा
* हिन्दी साहित्य का इतिहास	रामचन्द्र शुक्ल
हिन्दी साहित्य का सुबोध इतिहास	गुलाबराय
हिन्दी साहित्य की कहानी	रामरतन मटनागर

अन्य

अपभ्रंश शब्दकोश

पाली शब्दकोश

पत्र-पत्रिकाएँ आदि \*

अवन्तिका, आजकल ( लोककथा विशेषांक ), आलोचना ( उपन्यास अङ्क ), कल्याण ( हिन्दू संस्कृति अङ्क ), कहानी ( विशेषांक, १९५१ व १९५६ तथा अन्य अङ्क ), साहित्य-सन्देश ( उपन्यास अङ्क व कहानी अङ्क ), तथा धर्मयुग, नवनीत, मनोहर कहानियाँ, माया, सरस्वती, सरिता, सुमित्रा, हिन्दुस्तान, द टाइम्स ( लिटरेरी सप्लिमेंट ) लन्दन आदि व अनेक स्फुट कहानियाँ ।

---

# मुकुर (Index)

[ स० = समाहार ]

## लेखक

अचिन्त्यकुमार सेन मुत्त, ३८८  
 अजीमबेग चगतई, ३८७, ३९२  
 अण्णाभाऊ साठे, ३८६  
 अनन्तकुमार 'पापाण', ३८७  
 अनन्तगोपल शेवडे, ३८७  
 अनुपमा, ३९१  
 अन्नपूर्णानन्द, १३३, ३८७  
 अप्पय दीक्षित, २  
 अब्बासहुसेनी, ३९१, ३९२  
 अभिनवमुत्त, २, ३, १०, १८-२१,  
 २३, २७  
 अमृतराय, ३८७  
 अमृतलाल नागर, ६५, ३८७  
 अमृता प्रीतम, ३९२  
 अम्बिकातनय दत्त, ३९१  
 अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिप्रो०', १०१  
 अरविन्द गोखले, ३८६  
 असलम, एम०, ३९१  
 अहमदशाह, ३९२  
 यत्रे, द. बा., ३८८  
 अज्ञेय, सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन  
 स० (३), ६६, १५३, १६६, १६३,  
 २१३, २१६-३१, २३८, २५१,  
 २६३-४, ३२४, ३८७ ।

आगागे, ना. कु., ३८८  
 आडिवि वापिराजु, ३९०  
 आनन्द, ३९१  
 आनन्दकन्द, ३९१  
 आनन्दप्रकाश जैन, ३८७  
 आनन्द बर्धन, २, ४, २१-२३  
 आनन्दीबाई शिके, ३८८

आपटे, नारायणहरि, ३८८  
 आपटे, वा. गो. ३८८  
 आर्यसूर, ३६१  
 आशापूर्ण ची, ३८८  
 इकबालअहमद, ३९२  
 इन्दिरा सन्त, ३८६  
 इन्शाअल्लाखाँ, सयद, १०२, २१४,  
 ३०५, ३८६  
 इरविङ्ग, वाशिङ्गटन, स० (३-४),  
 ३८०-१, ३९३  
 इलाचन्द्र जोशी, ४०, १६६, २३०,  
 २७२, २७७, २९८, ३२४, ३८७  
 इलियट, जार्ज, ३७१,  
 इवान्स, मैरी, एन, ३७१  
 इस्मत चगतई, ३८७, ३९२  
 ईश्वर पेटलीकर, ३८६  
 ईश्वरम्, ३९१  
 ईसप, ३६०, ३६६-८

उग्र, पाण्डेय बेचन शर्मा, १७८-९, २२२,  
 २२६, ३२७, ३८७  
 उपेन्द्रनाथ 'अक्षक' १६६, १६७, ३८७,  
 उषादेवी मित्रा, २९८, ३२०, ३२४,  
 ३८७

ऋषभचरण जैन, २७५, ३८८

एजर्टन, डॉ. ३६४  
 एडीसन, ३८०  
 एप्युलियस, ३६८

एबर्स, ३८०  
एलब्राइट, ३६, ३८  
एलैन, ए. जे. ३७६  
एलैन, लेन, ३८४  
एसेप, ४७, १४३, ३६०  
एस्काइलह, ३८०  
ओ' कानर, फ्रैंक, ३७६  
ओ' फ्लाहर्टी, ३७८  
ओ' ब्रायन, ३५, ३६, ३८, ३८२, ३८४  
ओमप्रकाश श्रीवास्तव, ३८७  
ओ' सिडनी, ३८४  
ओ' हैनरी, २०३, २५५, ३७३, ४, ३८४  
ओकारनाथ श्रीवास्तव, ३८७

ओमेनियर, स्टेसी, ३७७

अचल, २१३

कमल जोशी, ३८७  
कमलाकान्त वर्मा, ३८७  
कमला फडके, ३८६  
कमलेश्वर, ३८७  
करतारसिंह दुग्गल, ३६२  
कल्याणकुमार, ३६१  
कर्क, हैन्स, स. (२)  
काका कालेलकर, ३३७  
काजिम अली 'जवान', ३६१  
काजी अब्दुल गफ्फार, ३६१-२  
काणे, पी. बी., प्रो., ३, ११, २७  
कामत, एम. एन., ३६१  
कारन्त, के., शि., ३६१  
कार्तिकेय, ३८६  
किप्लिंग, रथार्ड, ४३, ३७३-४  
किशोरीलाल गोस्वामी, ३८६  
कुआन चांग, ली, ३८५  
कुकर, रौसटैरी, ३८२  
कुमारस्वामी, टी. एन., ३६०  
कुमुदिनी, ३६८  
कुलकर्णी, ३८८  
कृष्णकान्त मालवीय, ६५

कृष्णकुमार कुल्लूर, ३६१  
कृष्णामूर्ति, रा., ३६०  
कृष्णाराव, अ. न., ३६१  
कृष्ण, बी. टी. जे., ३६१  
कृष्णानन्द शुभ, ३८७  
कृष्णा सोवती, ३६२  
कृष्णचन्द्र (कृष्णचन्द्र), स. (३),  
१६२, २३१, ३८७, ३६२

केबुल, जी. बी. ३८३  
केशवगोपाल निगम, ३८७  
केशवप्रसाद मिश्र, ३८७  
कोहैनाथ की अम्भाल, ३६०  
कोनरैड, जोसेफ, ३७२  
कॉपर्ड, ए. ई., ३७६, ३७६  
कॉलरिज, ३८२

कौशिक (देखिए विश्वम्भरनाथ शर्मा  
कौशिक)

क्रैडिक, सी. ई. (मरफी. एम. एन.), ३८३  
क्रीव्ज, विस्टन, ३७६  
क्लिर काउच, सर मार्टिन, ३७३

खलील जिब्रान, ७६, १३१, २, १५२,  
१७२, १८४, १६६, २६१, ३६७  
खाण्डेकर, वि. स., ३८८-६  
ख्वाजा अहमद अब्बास, ३८७  
ख्वाजा हसन निजामी, ३६१-२

गयाप्रसाद शुक्ल, प्रो., ३३५  
गिलक्राइस्ट, जॉन, ३६१  
गुणाध्व ३६४-५  
गुलाबदास बोकर, ३८६  
गुलाबराय, ४१, ३१६, ३३६  
गुर्जर, वि. सी., ३८८  
गोटे, ३८०

गोकुलनाथ, ३८५  
गोखले, कृ. के. ३८८  
गोगोव, ३८०  
गोदी, ३८१  
गोपालकृष्णराव, ३६१  
गोपालराम गहमरी, ३८७

गोपीचन्द, ३६१  
गोबैल्द, ३७०  
गोरुर रामस्वामी आयङ्गर, ३६१  
गोर्की, मैक्सिम, ३८०, ३६३  
गोटडस्मिथ, ३८०  
गोविन्दबल्लभ पन्त, ३८६  
गोम्बरहिल, ३७०  
गोरीशङ्करगोवर्द्धन जोशी, 'धूमकेतु' ३८६  
गङ्गाकवि, ३८५  
गङ्गाधर गाडगिल, ३८६  
ग्राहम कनिङ्गहम, ३७५  
ग्रीन, रोबर्ट, ३७१

चण्डीप्रसाद 'हृदयेश', १५३, १८६,  
२६३, २६८, ३८६  
चतुरसेन शास्त्री, आचार्य, १३३, ३१२,  
३१५, ३८६  
चदुलवाड सीताराम शास्त्री, ३६०  
चन्द्रकिरण सौनरिकसा, ३८७  
चन्द्रशुत विद्यालङ्कार, ४०, ३८७  
चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, २६६, २६०, ३८६  
चलम्, ३६१  
चिदम्बर सुब्रह्मण्यम्, ३६०  
चैखव, एण्टन, स. (३), ३६३  
चैस्टरटन, गिलवर्टकीथ, ३७५  
चौशेन, ग्रियेल, ३८०

छविनाथ त्रिपाठी, ६, १०, १८३, ३१६  
३३४, ३४४, ३६६

जगन्नाथ, पण्डितराज, २, २८  
जगन्नाथप्रसाद शर्मा डा. २५१  
जटमल, ३८५  
जनार्दनप्रसाद भा 'द्विज', २७४ ३८६  
जयदेव, २  
जयलक्ष्मी श्रीनिवासन् ३६१  
जयशङ्करप्रसाद ( देखिए 'प्रसाद' )  
जानकी बल्लभ शास्त्री, ३८७  
जानकीरामन्, ३६०  
जायसी, ३४०

जितेन्द्र, ३८७  
जीवट, एस. ओ. ३८६  
जे. पी. श्रीवास्तव, ३८३  
जेम्स, ३८४  
जेम्स, मौण्टैग्यू रोड्स, ३७६  
जेम्स, हैनरी, ३७२, ३७३, ३८३, ३६३  
जैकब्स, विलियम बाईमार्क ३७३  
जैक विल्टन, ३७१  
जैनेन्द्रकुमार, १३४, १६१, १८६, २१३  
२४१, २७७, २८६, ३००, ३२४,  
३२७, ३८७, ३६५  
जैसी, मिस टैनीसन, ३७६  
जोला, एमिल, ३७०, ३६३  
जोशी, चिवा, ३८६  
जोशी, य. गो., ३८६  
जोयस, जेम्स, ३७७  
ज्वालादत्त शर्मा १८५, ३८६  
ज्विग, स्टीफन, १७६, १८०, १८४

टंगोर ( देखिए, रवीन्द्रनाथ ठाकुर )  
टॉल्टाय, काउण्ट लिओ, १४२, २११,  
३८०, ३६३  
टुवेन, मार्क, ३८३  
डनसनी, लार्ड, ३७८  
डिकन्स, चार्ल्स, २८७, ३७१, ३७३,  
३८३

डिफो, डैनियल, ३६३  
डिला मेअर, वाल्टर, ३७८  
डिलोनी, टॉमस, ३७१  
डैविड्स, रायस, ३५६, ३७८  
डैविड्स रायस, श्रीमती, ३६०  
डायल, सर आर्थर कौनन, ३७३, ३७५  
ड्यूमा, एलैक्जैण्डर, ३७०

ताराशङ्कर गङ्गोपाध्याय, ३८८  
तुर्गेनोव, ३८०, ३६३  
तुलसीदास, ५३, १५५, ३४०  
तेनालिराम, ३६०

थियोक्रायस, ३६८

दण्डी आचार्य, २-१४, १८, २०, २४  
 २५, १२७, २७०, ३६४, ३६६-७  
 दाँते, ३६१  
 दिवाकर कृष्ण, ३८८  
 देवेन्द्र इस्सर, ३६२  
 देवेन्द्रनाथ ठाकुर, ५०  
 देवेन्द्र सत्यार्थी, ३४१, ३८७  
 देवीदयाल चतुर्वेदी 'मस्त', ३८७  
 देशपांडे, बा. ना., ३८८  
 द्विजेन्द्रलाल राय, १५७

धनञ्जय, २  
 धनपतराय, गुन्डी (प्रेमचन्द), ३६१  
 धर्मवीर, ३८७  
 धर्मवीर भारती, ३८७

ननी भोगिक, ३८८  
 नरसिंहाचार, ३६१  
 नरेश, ३८७  
 नरोत्तम नागर, १६६  
 नवनेज, ३६२  
 नवेन्दु घोष, ३८८  
 ना कस्तुरी, ३६१  
 नाजडी, ३६०  
 नारायण, ३६४-५  
 नागयगुहरि प्राण्टे (देखिए आण्टे)  
 नार्थ, सर टॉमस, ३६३  
 नार्थ वेकटेश्वर राव, ३६०  
 निकल्सन, हारोल्ड, ३७६  
 निराला, सूर्यकान्त त्रिपाठी, ३००,  
 ३२७, ३८६  
 नृसिंहदेव, ८, १८, २४, ३६६  
 नैसा, टॉमस, ३७१, ३६३  
 न्याज फतहपुरी, ३६१

गतञ्जलि, ५  
 पदुमलाल पुत्रालाल बख्शी, ३८६  
 पन्त, ६६, ३८७  
 पद्मलाल पटेल, ३८६  
 पहाडी, रमाप्रसाद चिल्डियाल, ६५,  
 २३२, ३२४

पारिण, ५  
 पालगुम्फि पन्नाराज, ३६१  
 पाल, योहन, ३८०  
 पिञ्चमुर्ति, ३६०  
 पिसैबस्की, ३८०  
 पुटप्पा, क. वी., ३६१  
 पदुम पित्तम्, ३६०  
 पुण्या महादेवन, ३६०,  
 पूर्णभद्र, ३६४  
 पूवालूर सुन्दररामन्, ३६०  
 पेज, टी. एन., ३८३  
 पैट्रोनियस, ३६८  
 पेंडोस्टो, ३७१  
 पैलेडियस, ३७८  
 पो, एडगर एलैन, स. (३), ३७, ३६,  
 १०७, १४३, १४७, १६६, २३०,  
 ३८१-२, ३६३-४  
 पोकाक, गार्ड. एन., ३७, ३६  
 पोर्टर, सिडनी (ओ. हैनरी), ३८४,  
 ३६३  
 पांयस, टी. एफ., ३७८  
 पजे, मगेशराव, ३६१  
 प्रखर, ८६, ११०, ११६, १३१, १५४,  
 १८५, २६०  
 प्रबोधकुमार सान्याल, ३८८  
 प्रभाकर माचवे, ३८७  
 प्रभातकुमार मुखोपाध्याय, ३८८  
 प्रसाद, जयशङ्कर, ४०, ४३-४६, १११,  
 १४५, १५३, १७८, १८४, १६७,  
 २०१-२, २११, २२१-२, २२६,  
 २३१, २५१-३, २५६, २६७-८,  
 २७२, २८६, २८८, ३००, ३०२-  
 ३, ३१३, ३१६, ३८६  
 प्रिचैट, वी. एस., ३७६  
 प्रेमचन्द, स. (३), ४०, ४८, ४६,  
 ८७, ८८, १०७, १२८, १४२,  
 १४६, १५७, २११-२, २३१,  
 २६३, २६७, २७७, २७६, २८४,  
 २८८, ३२२-३, ३३६, ३४०,  
 ३८६-७, ३६१

प्रेमन्द्र मित्र, ३८८

फडके, ना. सि., ३८८

फरहत उत्का बंग, ३६२

फाउण्टेन, एलेक्सिस, ३८०

फिओरटिनी, सच्चे ही, ३६६

फित पाट्स, ईडन, ३७६

फनेलेन, ३७०

फोतेन, ३७०

फोर्सर, ई. एम., १०२, ३७६

फॉवर, सेसिला बोहल द, ३८०

फॉस्टर, जॉन, ३४, ३८

फ्लॉवर, ३७०

फ्रायड, एस., १४५

फ्रासिस्को, ३६८

फ्रीमैन, एम. डब्ल्यू., ३८३

फ्रेटॉग, ३८०

फ्रोयेन, ३७०

वनफूल, ३८८

वनर, हैनरी, कायलर, ३८४

वनारसीदास चतुर्वेदी, २६३

वर्क, टॉमस, ३७८

वलवन्तसिंह, ३६२

वहुप्रिया, ३६०

वागाभट्ट, ५, ३६४, ३६६-७

बाल्टविन, प्रो., ३६६

बिबेस्को, प्रिसेस, ३७६

बिहारी, १७६, २०६, ३४०

बीचन्नापट, टी. ओ., ३७६

बुद्ध घोष, आचार्य, ३५८

बुधस्वामी, ३६४-५

बुलैट, १, १७, १८, ३६, ३६

बेट्स एच. ई., ३५, ३८, ३७८

बेढव बनारसी, ३८७

बेलूरि शिवराम शास्त्री 'जमदग्नि', ३६१

बैडिलो, ३६६

बैरो आत्ते, ३७०

बैबिन, मेरी,

बोकासिमो, जिएवेनो, ३६८-९

बोनाल्लैचूर, ३७०

बग महिला, ३८६

ब्राउन, एलाइस, ३८४

ब्राउन, सी. पी. ३६०

ब्रोकन, हैनरी, ३७८

ब्लैकबुड एल्गर्नन, ३७६

भगवतधारण उपाध्याय, ३८७

भगवतीचरण वर्मा, १६६, २३१, ३००

३८७

भगवतीप्रसाद बाजपेयी, ४१, १५४,

१८७, २७७, ३००, ३२७, ३८७

भगवानदास केला, ३४१

भट्टो, २

भदन्त आनन्द कोसल्यायन, ३८७

भरतमुनि, २-४, २३, ६४

भानुदत्त, २

भामह, २, ४-८, १०, ११, १३, १४,

१८, २४, २५

भारतीय, सत्यजीवन वर्मा, ४१, ३८७

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, ३८६

भारति, ७

भिक्षु शीलभद्र, ३६१

भीष्म साहनी, ३८७

भूदेव, ३८७

भैरवप्रसाद गुप्त, ३८७

भोज, ४

भोलाशङ्कर व्यास, डॉ. ३३६, ३४६-

५१, ३५६-७

मजनुँ गोरखपुरी, ३६२

मजलू, ३६१

मण्टो, सहायतहसन, स० (३), ३६२

मधुकर, ३६६

मधुसूदन, ३८७

मनोजवसु, ३८८

मन्मोनी, ३६६

मम्मट, आचार्य, २, १२, २२-२३,

२७, ३४३

मरफी एम. एन. (देखिए कौडक सी. ई.)

महादेवशास्त्री जोशी, ३८६  
 महादेवी वर्मा, ७४, १६६  
 महावीरप्रसाद द्विवेदी, ३६६  
 महिम मट्ट, २  
 माघ, ७  
 मानिक बनर्जी, ३८८  
 मार्कण्डेय, स० (३), ३८७  
 मार्क्स, कार्ल, १४४  
 मशुसिओ, ३६६  
 मिलेट, फ्रैंड बी, ३७०  
 मुगली, ३६१  
 मुणिमणिनय नरसिंह राव, ३६०  
 मुनरो, एच. एच., ( साकी ), २०३,  
 २६५, २६७, ३७५  
 मुनवी, ए. एल. एन., ३७६  
 मुत्ता रमूजी, ३६२  
 मेघ विजय, ३६४  
 मेकारन रीस, जे०, ३७६  
 मेथ्यूल, ब्रॅण्डर, स० (१), ३३, ३४,  
 ३७, ३८२, ३८३  
 मेनडुड, एच. ए., ३७६  
 मेन्सफील्ड, कैथराइन, ३७७  
 मेरिक्, लियोनार्ड, ३७५, ३७७  
 मेरिक्लो, ३७०  
 मेरोन, आर्थर, ३७३  
 मोपासाँ, गार्ड. डी., स० (३), २५५,  
 ३७०, ३७७, ३६३  
 मोहन राकेश, ३८७  
 मोहनलाल जिज्ञासु, २५१, २७८, २०६,  
 ३३५  
 मोहनलाल महतो 'वियोगी', ३८७  
 मोहनसिंह-सेंगर, ३८७  
 मौगहॅम, विलियम सोमरसेट, ३५, ३७६  
 मौण्टमेर, ३७६  
 मौण्टेग्यू, सी. ई., ३७८  
 मोरिसन, आर्थर, ३७५  
 यमुनादत्त वेष्णव., ६०  
 यशपाल, ६५, ११०, ३८७  
 यतनाथ सरशाद, ३६२

रवीन्द्रनाथ ठाकुर, ५०, १०७,  
 २३०, ३८८  
 राजगोपालाचारी, चक्रवर्ती, ३६०  
 राजरत्नम्, ३६१  
 राजशेखर, २, ६, २३  
 राधाकृष्ण-१६३, १६६, २०२, ३२४,  
 ३८७  
 राधिकारमणसिंह, राजा, ३८६  
 राम अवध द्विवेदी, डा., २३७  
 रामकुमार, ३८७  
 रामकुमार वर्मा, डा., ६६  
 रामचन्द्र तिवारी, २१५  
 रामचन्द्र शुक्ल, आचार्य, स(१), २५१,  
 ३८६  
 रामनारायण वि० पाठक, ३८६  
 रामय्या, ३६०  
 रामविलास शर्मा, डा., ३२७, ३५५  
 रामवृक्ष बेनीपुरी, ३८७  
 रामस्वामी, व०, ३६०  
 रामानुज शर्मा, ३६०  
 रायकृष्णदास, ४१, ८५, ८६, ३८६  
 रावी, ३६०  
 राहुल सांकृत्यायन, ३४१, ३८७  
 रागेय राघव, ३८७  
 रुद्रट, २, १६  
 रुद्रभट्ट २  
 रुथ्यक, २, २७  
 रूसो, ३५०  
 रौबोल, ३७०  
 लण्डन, जैक, ३८४, ३६३  
 ललितकुमार बन्धोपाध्याय, ३८८  
 लल्लूलाल, २१३, ३८६  
 लक्ष्मीनारायण मिश्र, १५६  
 लायल, ३३६  
 लिन, जेम्स डब्लू., ४२  
 लियोन्स, नील, ३७६  
 लिली, जोन, ३७०-१.  
 लीला कारन्त, ३६१  
 लीला देशमुख ३८६

लीला मधुकर, ६४  
 लूकाम, सेंट जॉन, ३७६  
 लूथियन, ३६८  
 ले फानु, जे० शैनीडम, ३७६  
 लैसेज, ३७०  
 लोक, ३५०  
 लोक् डब्लू० जे., ३७५  
 लोज, टॉमस, ३७१  
 लोज, ले., ३७६  
 लोरेन्स, डेविड हर्वर्ट, ३७७  
 लोबेल, जेम्स रसैल, ३८२

वर्गो, ३६६  
 वल्लभाचार्य, ३८५  
 वसु बालुड, ३६०  
 वाकर, ह्यू, ३७, ३६  
 वाग्भट, २, २८, २६  
 वाचस्पति पाठक, ३८७  
 वामन चौरधडे, ३८६  
 वामनाचार्य, २, २२, २३, २७, ३६७  
 वासुदेवाचार्य केरूर, ३६१  
 विण्टरनिट्ज, ३५६  
 विद्यानाथ, २  
 विनोदशङ्कर व्यास, ४१, १७७, २१३,  
 २७३, ३८७  
 विभावरी शिकरकर, ३८६  
 विभूतिभूषण बन्धोपाध्याय, ३८८  
 वियस, एम्ब्रोस, ३८४  
 विलियमसन, हेनरी, ३७८  
 विष्णुप्रभाकर, ३८७  
 विष्णु शर्मा, ३६२  
 विश्वनाथ कविराज, २, २८-३०, ३६७  
 विश्वनाथ सत्यनारायण, ३६०  
 विश्वम्भरनाथ जिजा, ३८६  
 विश्वम्भरनाथ शर्मा, 'कौशिक', १७८,  
 ३००, ३२०, ३८६  
 वीरम मुनिवर, ३८६  
 वीरेशलिङ्गम्, ३६०  
 वीलिनाथन्, ३६०  
 वृत्तसन, सी. एफ., ३८३

बुन्दावनलाल वर्मा, ३७१, ३८७  
 वेरिग, ३६१  
 वेदव्यास, ३५६, ३६७  
 वेद वैङ्कटराय शाल्मी, ३६०  
 वैङ्कटरमणी, ३६०  
 वैङ्कटरमण्या, ३६१  
 वेल्स, हर्वर्ट जॉर्ज, ३४, ३८, ४२, ६१,  
 ६०, १४२, ३७४-५  
 वोडहाग्स, पी. जी., ३७७  
 'व्यथित हृदय', ३८७  
 व्यङ्कटेश माडगूलकर, ३८६  
 व्यास, द्वैपायन, ४७

शचीरानी गुट्ट, ३२५, ३३६  
 शरच्चन्द्र चटर्जी, ३८८  
 शरच्चन्द्र मजूमदार, ३८८  
 शाता ज. शेलके, ३८६  
 शामला पद्मावती, ३६१  
 शक्तिनु, मुरासाकी, ३८५  
 शिवदास,  
 शिवनाथ, प्रो., ३६४  
 शिवपूजनसहाय, ३२८, ३८७  
 शिवप्रसाद 'सितारेहिन्द', राजा, ३८६  
 शुद्धानन्द भारती, ३६०  
 शेक्सपियर, विलियम, १३७-८, १५५,  
 ३६१, ३८६  
 शौकत थानवी, ३६२  
 श्यामसुन्दरदास, आचार्य, स० ( १ ),  
 २६, ४१, ४२, २४६  
 श्रीकृष्णलाल, डा., ४१, ३८६  
 श्रीनाथसिंह, ३८७  
 श्रीपतराय, ३८७  
 श्रीमास्ति वैङ्कटेश आयङ्कर (श्रीनिवास)  
 ३६१  
 श्रीराम शर्मा, ३८७  
 सज्जादहैदर, मु गी, ३६१  
 सत्यजीवन वर्मा भारतीय ( देखिए  
 भारतीय )  
 सत्येन्द्र, डा. ३३८-४१



सदल मिश्र, ३८६  
 सदयुक्तरण अवस्थी, प्रो., १६, १७,  
 ३२८  
 सन्तसिंह सैखो, ३६२  
 सर गुजस्ता हाजी वगलूल ३६२  
 सरोजकुमारराय चौधरी, ३८८  
 सरोज रामगुप्ति, ३६०  
 साइलेंस, जॉन, ३७६  
 सावित्री अम्भाल, कृ०, ३६०  
 सिटवेल, सर ग्रॉन्ट, ३७६  
 सिडनी, फिलिप, ३७०  
 सिनैगियस, ३६८  
 सियारामशरण गुप्त, ६५, २७५, ३२७,  
 ३८७  
 सुदर्शन, १८६, २४८, ३२८, ३८६,  
 ३६१, ३६२  
 सुबन्धु, ५, ३६४-३६६-७  
 सुब्रह्मण्यम्, अय्यर, व. वे., ३८६  
 सुब्रह्मण्यम् भारती, ३८६, ३६०  
 सुभद्राकुमारी चोहान, १३३, १८४,  
 ३८७  
 सुमित्रानन्दन पन्त ( देखिए 'पन्त' )  
 सुशील जाना, ३८८  
 सूरति मिश्र, ३८६  
 सूरदास, ३४०  
 सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला ( देखिये  
 'निराला' )  
 सेराओ, ३६६  
 सैन्सम, विलियम, ३७६  
 सोकाकु, ३८५  
 सोमदेव, ३६४-५  
 सौफोक्लीज, ३८०

स्कुहैरी, ३७०  
 स्कॉट, सर वाल्टर, ३७१  
 स्टील, ३८०  
 स्टीवेन्सन, रॉबर्ट लुई, १४७, ३७२  
 स्टॉफ्टन फ्रैंक, ३८३  
 स्ट्रांग, एल ए. जी., ३६, ३७, ३६  
 स्वर्णाकुपारी, ३८८

हक्सले, एन्ड्रयू, ३७७  
 हजारीप्रसाद द्विवेदी, डा. ३३६  
 हडसन, हैरी, ४२  
 हरिनारायण ग्राटे, ३८८  
 हाइन कटविजफ, ३८६  
 हाडिङ्ग रेबेका, ३८३  
 हार्डी, टामस, २८७  
 हिजाब इम्त्याज अली साहिबा, ३६१  
 हेक, एडवर्डस्वरैण्ट, ३८२  
 हेमचन्द्र, २, ३, १८, २३-२६  
 हेडरजोश, ३६२  
 हेरिस, जे. सी., ३८३  
 हैरोडोटप, ३६७  
 हैलियोडोरम, ३६८  
 होमवतीदेवी, ३८७  
 हाँपान, नाथेनियल, ३८१-२, ३६३  
 हाँपकिन, टी. सी., ३७६  
 हाँस, ३५०  
 हाँसोवेस्की, गोचरोर, ३८०  
 हमराज रहबर, ३८७  
 ह्यू गो, पिकटर, ३७०  
 क्षीरसागर, ३६१  
 क्षेमेन्द्र, ३६४, ३६५

## रचनाएँ

अकबर-बीरबल विनोद, ३८५, ३९०,  
अग्निपुराण, १, ५, ११, १९, २१,  
२२, २४, २६, ३०, ३१

अजन्ता का भिखारी, १५९

अतीत के चलचित्र, ७४

अनपू और बाटा, ३६९

अनाथ बालिका, १८५

अनाश्रित, ३२४

अनुष्ठान, १८६

अनङ्गवती, २५, २६

अन्धकार, ९६

अपलकी, २७२

अपना अपना भाग्य, १३४, २०२

अफसाने, ३९२

अभिधर्म पिटक, ३५८

अभिनव भारती, २

अभ्युदय ( पत्रिका ), ९५

अमरकोश, ४, ५, ३५६

अरेवियन नाइट्स, ३६०

अलग्गोभा, २१२

अलिफ लैला, ३६०

अलङ्कार सर्वस्व, २

अवदान शतक, ३६१

अवलम्ब, ३२४

असम्प्रदान जातक, ३५९

असुर कन्या, ३९०

अस्थि पिञ्जर, ९०

आई. सी. एस., ३९२

आकाश दीप, १११, १८४, ३०३

आखिरी तोहफा, ३९२

आँडम एण्ड ईव एण्ड पिचमी, ३७६

आत्मा के आँसू, १५९

आत्माराम, २८८

आरिस्टीडी, ३६८

आल्टुगेदर, ३७६

आँधी, १६५, ३१४

इकीस कहानियाँ, ९५

इन ए जर्मन पेन्शन, ३७७

इन दी डेज ऑव दी कॉमेड, ३७५

इन्दु की बेटी, १९३-५, १९६, २१६-

२०, २३८

इन्दु ( पत्रिका ), ३८६, ३८७

इन्दुमती ( सस्कृत ), २५, २६, ३०,

३९३

इन्दुमन्ती ( हिन्दी ), ३८६

इलनैवेलिनो, ३६८

इलियड, स० ३९३

ईदगाह, १६५

उदयभानु-चरित्र, ३८६

उपनिषद, स० (३), २५०, ३३९,

३५१, ३६२, ३९२

उसकी डायरी, ११९

उसने कहा, ३९२

उसने कहा था, १९९, २०२, २६९,

२९०, ३०१, ३०२, ३१२, ३१६

३२१

ऋग्वेद, ३४५, ३४६-८

एक अद्भुत अपूर्व स्वप्न, ३८६

ए वाइल्ड आफ दी जागो, ३७५

ए वाइल्ड्स ड्रीम आव दी स्टार, ३७१

एज यू लाइक, ३८, ३६१

एटलाण्टिक मन्थली ( पत्रिका ), ३८२

ए थिन घोस्ट एण्ड अदर्स, ३७९

ए पैशनट पिलग्रिम, ३७२

ए सेट आँव सिकस, ३७३

अनुत्तर निकाय, ३५८

अगुरीय विनिमय, ३८७

ककडी की कीमत, ३१२, ३१५

कट एण्ड कम अगेन, ३७८

कथा सरित्सागर, ५, १०, २४६,

३६४, ३६५, ३६०, ३६२

कभी साँप सो सकता है, ३३३

कपूर चरितम् ६४

कल्पनाओ का राजा, २७३

कविता क्या है? २५१

कहानी (पत्रिका), ३३२, ३८७

कहानी का रचना विधान, २५१

कहानी-दर्शन, ३८२, ३८४

काँची, २७५

काठ का उल्लू, ३३२

कादम्बरी, स० (३) ५, ८, २५, २८

३०, १२७, १७३, ३६३, ३६६-

६७, ३७०, ३६३

कान्तम कथलु, ३६०

काव्य प्रकाश २, १२, २२, २३, २७, २८

काव्य मीमांसा, २, ६, २३, २८

काव्य मे सत्य की अभिव्यक्ति, २३७

काव्यादर्श, २, ४, ५, ६ १३, १८, १२७

काव्यानुशासन (वाग्भट), २, २८, २९

काव्यानुशासन (हेमचन्द्र) २, १८, २३-

२७, २८

काव्यालङ्कार (भामह), २, ७, १०

काव्यालङ्कार सूत्र (स्फुट), २, १२

काव्यालङ्कार-सूत्र, २, २२

काशी मजली कथलु, ३६०

किडनैण्ड, ३७२

किप्स, ३७५

किम्, ३७४

किराताबुनीय, ७, ६४

किस्मत, १३३, १८४

किस्सा साढ़े तीन यार का, ३८५

कीदाणुओं की चोरी, १४२, ३८५

कुक्कुर जातक, ३६०

कुवलयानन्द, २

कोलाहल का शून्य, १३१

खजाची बाबू, १६३

खुदा की याद, १६७

खुदक निकाय, ३५८

खूनी, १३३

ख्वाब ओ-खयाल, ३६२

ख्वाबो-खयाल, ३६१

गदर देहली के अफसाने, ३६२

गली की चाँदनी, १७६

गिरगिट, १६४

गिरती दीवारें, १६६

गीत, ३३३

गुण्डा, ४२, १४५, २५६, २६८, २७२

गुलाम, स० (२)

गुल्स हार्नबुक, ३७१

गृहदाह, १६५

गोरा बादल की कथा, ३८६

गोविन्दाख्यान, २५, २६

ग्यारह वर्ष का समय, ३८६

ग्राम, ३८६

ग्रामगीत, ३१४

ग्रिम्स फेब्ररी टेल्स, ३६०

घोस्ट स्टोरीज आफ एण्टिक्वेरी, ३७६

चन्द छन्द वरनन की महिमा, ३८५

चन्द्रालोक, २

चमत्कार कथा मंजरी, ३६०

चम्पेटय जातक, ३५६

चलोई, ३६८

चिनगारी, ३६१

चिन्तामणि, २५१

चित्रकथा-लहरी, ३६०

चित्र मीमांसा, २

चित्र लेखा, ३०

चेटक, २५, २६

चौरासी वैष्णवन की वार्ता, ३८५

छोर का पछी, १५६

छः लडके, ३३३

जगबीती कहानियाँ, ३६२

जब नक्षत्र टूटा, १५६

जस्ट शो स्टोरीज, ३७४

जातक, स० (३) ३४८, ३५३, ३५७

३६२, ३६८, ३६३

जातक अष्टकथा, ३५८

जातकमाला, ३६१

जीवन, ३६१

जैक ऑफ न्यू बैरी, ३६१

जैण्टलक्राफ्ट, ३७१

जौक, १६४

ज्योत्स्ना, ६६

झूठ-सच, ६५

डर्मिनेशनस, ३७२

डेडे-मेडे रास्ते, १६६

टेल्स आफ अनरैट, ३७३

टेल्स आफ मीन स्ट्रीट्स, ३७५

टेल्स आफ हियर से, ३७३

टेल्स फ्राम द वैकिटव ब्रिज, ३७६

टैम्पेस्ट, ३८६

टैस्टामेंट, ३६६

ट्रासफर्ड घोस्ट, ३८३

ट्रिपल फ्यू जू, ३७६

ट्रिफिक्स एण्ड डिस्कवरीज, ३७४

ट्वाइस टोल्ड स्टोरीज, ३८१

डब्लिनर्स, २७७

डस्क ( सॉफ्ट ), २०३, २६७

डा. क्यूमैण्टिद अमूर, ३६८

डा. जैकील एण्ड मि. हाइड, ३७२

डाफनी, ३६८

डायना, ३७६

डायमण्ड स्पैक्टैकल, ३८२

डिकेमरो, ३६६

डिवाइन कौमेडिया, ३६१

डेड मैनस रोक, ३७३

डौन क्विक्सोट, ३८०

तमाशा, ३२४

तरुण वेटर के कष्ट, ३८०

ताताचार्यलु कथलु, ३६०

तिरुपति कोडमेट्टु, ३६०

तीन पैसे की छोकरी, ३६२

तीन बहुरैं, ३३३

‘३०२’, १६६, १७७

तोता मैना, ३६६, ३८५

तन्त्राख्यायिका, ३६३-४

थर्टी टेल्स, ३७८

थू द बुड्स, ३७८

द अलाबास्टर हैड, ३७६

द आइलैण्ड आव डा० मोरो, ३७४

द इटरनल मोमैण्ट, ३७६

द इनविजिबल मैन, ३७४

द एटलॉटिक सोवेनिर (पत्रिका), ३८१

द एम्पटी हाउस, ३७६

द क्रॉनिकल्स ऑफ ब्लोविस, ३७५

द गार्डन पार्टी, ३७७

द गिफ्ट ऑफ द मैगी, ३७४

द जॉयस एडवेंचर आफ एरिस्टीडी,

३७५

द जगल बुक, ३७४

द टर्न आव द स्कू, ३७२, ३८३

द टाइम मैशीन, ३७४

द टू मजिक्स, ३७२

द टेल्स ऑव एलार्नन ब्ल-कबुड, ३७६

द टोक्स (पत्रिका), ३८१

द ट्रिप टु लण्डन, ३७८

द डेज वर्क, ३७४

द पॉट हण्टर्स, ३७७

द फर्स्ट मैन इन द मून, ३७४

द फूड ऑव द गौडस, ३७५

द फीट ऑव द रोरिंग कैम्प, ३८३

द फ्लाइङ्ग गोड, ३७८

द ब्लैक एरो, ३७२  
 द ब्लैक वीनस, ३७८  
 द मास्टर ऑव बैलैण्डाय, ३७२  
 द मैन विदाउट कण्ट्री, स० (७), ३८३  
 द मैन हू वाज, ४३  
 द रौग बोक्स, ३७२  
 द लाइट दैट फेल्ड, ३७४  
 द लेडी आव द कनारीज, ३७६  
 द वार आव द वर्ल्ड्स, ३७४  
 द वार इन द एयर, ३७५  
 द वैल एण्ड द मञ्जीज पॉ, ३७३  
 द व्हील्स आव चान्स, ३७५  
 दशकुमार चरितम्, ८-१०, २०, २७०,  
 ३६४, ३६६-७  
 दशरूप, २  
 द सैकिण्ड जङ्गल बुक, ३७४  
 द सैलेशियल ओम्गोबस, १०२, ३७६  
 द स्टोलन बैसीलस (कीटाणुओं की चोरी),  
 ६०, १४२  
 द स्प्लैण्डिड स्पर, ३७३  
 दक्षिण भारतीय पञ्चतन्त्र, ३६४  
 दान, २७५  
 दासी, ३१४  
 दिन के तारे, १६६  
 दिव्यदान, ३६१  
 दीघ निकाय, ३५८  
 दीवान, १५६  
 दुखवा कासे कहूँ मोरी सजनी, १६५  
 दुखिया, २७४  
 दुलाई वाली, ३८६  
 दूध की कीमत, ३६२  
 देवदासी, ८६  
 देवरथ, ४५, ४६, २२२, २५२-३,  
 २७३, २८६, २६०  
 दो पैर, १५६  
 दो सी वंष्णवन की वार्त्ता, ३८५  
 द्वेषम्, ३६०  
 धर्मकाय विजय, ६४  
 धरती का वक्र, १५६

ध्वन्यालोक, २, ४, १६, २१, २२  
 ध्वन्यालोक लोचन, २, १०, १६, २७  
 नक्खत जातक, ३५६  
 नदी के द्वीप, १६६  
 नरवाहनदत्त चरित, २५, २६  
 नर्तकी, ५४  
 नलोपाख्यान, २५, २६  
 नवनन्तर कथंकल, ३८६  
 नशा, ८८, १०७, २६७, २८४, २८८  
 नाई श्रमजीवी सङ्घ, १६७  
 नागराज, ३६२  
 नाट्यशास्त्र, २-४, ६४  
 नादरात, ३६१  
 नासिकेतोपाख्यान, ३८६  
 नास्तिक प्रोफेसर, १७८  
 निगेटिव ग्रेबिटी, ३८३  
 निजगल्ल की रानी, ३६१  
 नीलमदेश, २४१  
 न्यू अरेबियन नाइट्स, ३७२  
 पक ऑव पुक्स हिल्स, ३७४  
 पत्नी, ३०२, ३२४  
 पत्नीव्रत, १६७, २०२  
 पद्मावत, ३४०  
 पनघट, २४६  
 परमानन्द शिबबुल कथलु, ३६०  
 परमार्थ पुरस्कर्ता, ३८६  
 परित्राण, १८४  
 पर्व की मर्यादा, ११०  
 पुरस्कार, १६७-८, २००-२, २५१,  
 २६७, ३१४  
 पुराण, स० (३), २५०, ३४०, ३४६,  
 ३५३, ३६०, ३६२, ३६७, ३६३  
 पौरेबल ऑव द प्रौडिगलसन (अपध्वयी  
 पुत्र की कथा) ३६६, ३६३  
 पॉइजन आइलैण्ड, ३७३  
 पञ्चतन्त्र, स. (३), ५, २५, २६, ३२,  
 ४७, १३२, १७३, २४६, २८६,  
 ३५३-५४, ३६०, ३६२-४,

३६५, ३६७, ३८६, ३९३  
पचतन्त्र रिकॉस्ट्रक्टेड, ३६४  
पचाख्यान, ३६४  
पचाख्यानोद्धार, ३६४  
प्रतापरुद्रयशोभूषण, २  
प्रायश्चित, ३००  
प्रियप्रवास, १०१  
प्रेत और छाया, १६६  
प्रेम का गरिण, ३३३  
प्रेमचालीसी, ३६२  
प्रेमसागर, २१३, ३८३  
प्लेन टेल्स फ्रॉम द हिल्स, ३७४

फसाने जोश, ३६२  
फिलोसोफी ऑफ द शार्ट स्टोरी, २८४  
फुल मून, ३७७  
फेबुल्स ऑफ पिलपिली, २६३  
फेयरी पार्टिकल्स, ३७८  
बच्चों की कहानी, ३६२  
बड़े घर की बेटी, १६७, २३६, २८८,  
३१६  
बाइबिल, स. (३), १४३, ३७०  
बादलो के घेरे, ३६२  
बारलै एण्ड जोसेफ, ३६०  
बासी फूल, ३६२  
बिजली, ३६१  
बिसाती, २०३  
बीस्ट्स एण्ड सुपर बीस्ट्स, ३७५  
बुद्धकथा ( बृहत्कथा ) ३६४  
बुढापा, १६५  
बुद्ध वचन, ३५८  
बैताल पच्चीसी, ३६५, ३८६  
बाँय विद ए ट्रम्पेट, ३७८  
ब्राह्मण, ३४७, ३५०, ३६२  
ब्लिस, ३६७

भट्टिकाव्य, २  
भद्रबाहु, २८६  
भागवत् ( देखिए श्रीमद्भागवत )  
भूमिदान, ३३२

मजनुँ की डायरी, ३६२  
मज्झिम निकाय, ३५८  
मत्स्य हसित, २५, २६  
मदनकामराजुनिकथलु, ३६०  
मन बहादुर, ३३३  
मनोरमा के पत्र, ६५  
मन्दिर की सीढियों पर, १३२  
मरुत जातक, ३६०  
मर्चण्ट ऑफ वैनिस्, ३६१  
मर्यादा रामन्नकथलु, ३६०  
मलेनाड के चित्र, ३६१  
महाभारत, ५, १०, ३४०, ३४७  
३५३, ३६३  
महाभाष्य, ५  
महासलिव जातक, ३६०  
माइ अकिल सिलास, ३७८  
माइ हर्डेड्थ स्टोरी, ३७६  
माटगानि, ३६१  
मिठाई वाला, १८७  
मुक्ति का रहस्य, १५७  
मुगलो ने सलतनत बख्श दी, १६७  
मुझसे मारी गई लडकी, ३६१  
मुद्राराक्षस, ३०४  
मृत्युराग १५६  
मेरा साला, ३६१  
मेरी बच्ची और तसवीर, ३३३  
मैनी इन्वैन्शन्स, ३७५  
मैनी कारगोज, ३७३  
मोची ३६१  
मोह, ३२०  
मौजे तवस्सुम, ३६२  
मौत के बाद, १६१  
मजिल २३०

यह किसकी तस्वीर है ? १६५  
यूफ्यूस, ३७०, ३६३  
यूफ्यूस एण्ड हिज इङ्गलेड ३७०

रजिया की समस्या, ६५  
रमणी का रहस्य, ८६

द ब्लैक एरो, ३७२  
 द ब्लैक वीनस, ३७८  
 द मास्टर ऑव बैलेंप्राय, ३७२  
 द मैन विदाउट कण्ट्री, स० (१), ३८३  
 द मैन हू वाज, ४३  
 द रोग बौक्स, ३७२  
 द लाइट दैट फेल्ड, ३७४  
 द लेडी आव द कनारीज, ३७६  
 द वार ऑव द वर्ल्ड्स, ३७४  
 द वार इन द एयर, ३७५  
 द वेल एण्ड द मङ्ग्रीज पॉ, ३७३  
 द व्हील्स ऑव चान्स, ३७५  
 दशकुमार चरितम्, ८-१०, २०, २७०,  
 ३६४, ३६६-७  
 दशरूप, २  
 द सैकिण्ड जङ्गल बुक, ३७४  
 द सैलेशियल ओम्गोबस, १०२, ३७६  
 द स्टोलन बैसीलस (कीटाणुओं की चोरी),  
 ६०, १४२  
 द स्प्लैण्डर स्पार, ३७३  
 दक्षिण भारतीय पञ्चतन्त्र, ३६४  
 दान, २७५  
 दासी, ३१४  
 दिन के तारे, १६६  
 दिव्यबदान, ३६१  
 दीघ निकाय, ३५८  
 दीवान, १५६  
 दुखवा कासे कहूँ मोरी सजनी, १६५  
 दुखिया, २७४  
 दुलाई वाली, ३८६  
 दूध की कीमत, ३६२  
 देवदासी, ८६  
 देवरथ, ४५, ४६, २२२, २५२-३,  
 २७३, २८६, २६०  
 दो पैर, १५६  
 दो सौ बँपूएवन की वार्त्ता, ३८५  
 द्वेषमु, ३६०  
 धनक्षय विजय, ६४  
 धरती का वक्र, १५६

ध्वन्यालोक, २, ४, १६, २१, २३  
 ध्वन्यालोक लोचन, २, १०, १६, २७  
 नक्खत जातक, ३५६  
 नदी के द्वीप, १६६  
 नरवाहनदत्त चरित, २५, २६  
 नर्त्तकी, ५४  
 नलोपाख्यान, २५, २६  
 नवनन्तर कथैकल, ३८६  
 नशा, ८८, १०७, २६७, २८४, २८८  
 नाई श्रमजीवी सङ्घ, १६७  
 नागराज, ३६२  
 नाथ्यशास्त्र, २-४, ६४  
 नादरात, ३६१  
 नासिकेतोपाख्यान, ३८६  
 नास्तिक प्रोफेसर, १७८  
 निगेटिव ग्रैविटी, ३८३  
 निजगल्ल की रानी, ३६१  
 नीलमदेश, २४१  
 न्यू अरेबियन नाइट्स, ३७२  
 पक ऑव पुक्स हिट्स, ३७४  
 पत्नी, ३०२, ३२४  
 पल्लोत्रत, १६७, २०२  
 पद्मावत, ३४०  
 पनघट, २४६  
 परमानन्द शिबुल कथलु, ३६०  
 परमार्थ पुरुषार्थ, ३८६  
 परित्राण, १८४  
 पर्दे की मर्यादा, ११०  
 पुरस्कार, १६७-८, २००-२, २५१,  
 २६७, ३१४  
 पुराण, स० (३), २५०, ३४०, ३४६,  
 ३५३, ३६०, ३६२, ३६७, ३६३  
 पैरेबल ऑव द प्रौडिगलसन (अपभ्रंश  
 पुत्र की कथा) ३६६, ३६३  
 पॉइजन आइलैण्ड, ३७३  
 पञ्चतन्त्र, स. (३), ५, २५, २६, ३२,  
 ४७, १३२, १७३, २४६, २८६,  
 ३५३-५४, ३६०, ३६२-४,

३६५, ३६७, ३८६, ३६३  
पचतन्त्र रिकॉन्स्ट्रक्टेड, ३६४  
पचाख्यान, ३६४  
पचाख्यानोद्धार, ३६४  
प्रतापरुद्रयशोभूषण, २  
प्रायश्चित्त, ३००  
प्रियप्रवास, १०१  
प्रेत और छाया, १६६  
प्रेम का गणित, ३३३  
प्रेमचालीसी, ३६२  
प्रेमसागर, २१३, ३८३  
प्लेन टेल्स फ्रॉम द हिल्स, ३७४

फसाने जोश, ३६२  
फिलोसोफी ऑव द शार्ट स्टोरी, २८४  
फुल मून, ३७७  
फेबुल्स ऑफ पिलपिली, २६३  
फेयरी पार्टिकल्स, ३७८  
बच्चों की कहानी, ३६२  
बड़े घर की बेटी, १६७, २३६, २८८,  
३१६  
बाइबिल, स. (३), १४३, ३७०  
बादलो के घेरे, ३६२  
बारलैण्ड एण्ड जोसेफ, ३६०  
बासी फूल, ३६२  
बिजली, ३६१  
बिसाती, २०३  
वीस्ट्स एण्ड सुपर बीस्ट्स, ३७५  
बुद्धकथा ( बृहत्कथा ) ३६४  
बुढापा, १६५  
बुद्ध वचन, ३५८  
बैताल पञ्चीसी, ३६५, ३८६  
बाँय विद ए ट्रम्पेट, ३७८  
ब्राह्मण, ३४७, ३५०, ३६२  
ब्लिस, ३६७

भट्टिकाव्य, २  
भद्रबाहु, २८६  
भागवत् ( देखिए श्रीमद्भागवत )  
भूमिदान, ३३२

मजनु की डायरी, ३६२  
मजिहम निकाय, ३५८  
मत्स्य हसित, २५, २६  
मदनकामराजुनिकथलु, ३६०  
मन बहादुर, ३३३  
मनोरमा के पत्र, ६५  
मन्दिर की सीढियों पर, १३२  
मरुत जातक, ३६०  
मर्चेंट ऑव वैनिस, ३६१  
मर्यादा रामकथलु, ३६०  
मलेनाड के चित्र, ३६१  
महाभारत, ५, १०, ३४०, ३४७  
३५३, ३६३

महाभाष्य, ५  
महासलिव जातक, ३६०  
माइ अकिल सिलास, ३७८  
माइ हर्ड्रेडथ स्टोरी, ३७६  
माटगानि, ३६१  
मिठाई वाला, १८७  
मुक्ति का रहस्य, १५७  
मुगली ने सलतनत बख्शा दी, १६७  
मुझसे मारी गई लडकी, ३६१  
मुद्राराक्षस, ३०४  
मृत्युराग १५६  
मेरा साला, ३६१  
मेरी बच्ची और तसवीर, ३३३  
मैनी इन्वैन्शन्स, ३७५  
मैनी कारगोज, ३७३  
मोची ३६१  
मोह, ३२०  
मोजे तवस्सुम, ३६२  
मौत के बाद, १६१  
मजिल २३०

यह किसकी तस्वीर है ? १६५  
यूप्यूस, ३७०, ३६३  
यूप्यूस एण्ड हिज इङ्ग्लैंड ३७०  
रजिया की समस्या, ६५  
रमणी का रहस्य, ८६



रमला, २०३  
रसगगाधर, २, ३, २८  
रस तरंगिणी, १  
रस मञ्जरी, २  
राघव, ३३३  
राजा भोज का सपना, ३८६  
रात और दिन, ३३३  
रानी केतकी की कहानी, १०२, २१४,  
३०५, ३७६  
रामचरित मानस, १४०, ३४०  
रामलीला, १६३, १६६, २०२  
रामायण, ५, ४७, २४७, ३५३, ३६३  
रिचार्ड्स एण्ड फेयरीज, ३७४  
रेखाएँ और वर्ग, वर्ग और वृत्त, १५६  
रेल की रात, २३०  
रोज, ३२४  
रोविन्सन क्रूसो, ३६३  
रोसालिण्ड, ३७१

लच्चिमि, ३६०  
लव एण्ड मि. लैविशम, ३७५  
लाइट फ्रेट्स, ३७३  
लाइफ्स हैण्डिकैप, ३७४  
लाल महल का स्वान, ३८५  
लाल सरोवर, २४१  
लीलावती, १५, २६  
लुहार की एक, १३३  
लेडीज बुक, ३८०  
लैला मजनून, ३८५  
लोहिनी सगाई, ३८६  
लौमड़ी, १३१, २६७

बांगभटालङ्कार, २  
वाण्डरिङ्ग विलीज टेल, ३७१  
वानरिन्द जातक, ३५६  
बारदात, ३६१  
वासवदत्ता, ५, ३६४, ३६६-७, ३६३  
विदिन द टाइड्स, ३७३  
विदेशी रेत, ३६२  
विनय पिटक, ३५८

विनोद कथा कल्प वल्ली, ३६०  
विष्णुधर्मोत्तर पुराण, २  
विष्णुपुराण, ३५६  
वीणा, ३६०  
वीमैन और टाइगर, ३६३  
बृहत्कथा, ३६४-५  
बृहत्कथा मञ्जरी, ५, १०, ३६४-५  
बृहत्कथा श्लोक संग्रह, ३६४-५  
वेणुगानम् तथा मगभा, ३६१  
वेताल पञ्च विशतिका, ३६४-६, ३८६  
वेद, स. (३), ३३६, ३४७, ३६५,  
३६२,  
वेस्सन्तर (जातक), ३५६  
व्यक्तिविवेक, २  
व्हाइट पैरिस लाफ्ड, ३७६  
व्हाट इज व्हाट, ३८२  
व्हेन द स्लीपर वेक्स, ३७५

शतरञ्ज के खिलाड़ी, १५६  
शर्मिष्ठा ययोति, ६४  
शव की छाती, १५४, १८५  
शान्ति, १२६, १६१  
शीरी फरहाद, ३८५  
शुक सप्तति, १०, ३६३-५  
शुक सप्तति कथलु, ३६०  
शूद्रक, २५, २६, ३०, ३६३  
शखर : एक जीवनी, २२१  
शॉर्ट एण्ड स्वीट, ३७८

२ - ६१  
श्रीमता गजानन्द शान्तिगो, ३००  
श्रीमद्भागवत, ३५३  
शृङ्गार तिलक, २  
शृङ्गार प्रकाश, ४

सदाबहार फूल, ३६२  
सदियों की राख, १८४  
सन्धिभेद जातक, ३५६  
सन्ध्यानुत्यम्, ३६०  
सन्धासी और अन्य कहानियाँ, ३६१  
सन्स एण्ड लवर्स, ३७७

सन्सुमार जातक, ३५८-९  
 सय की देवी, ३६२  
 समभौता, २६८, ३२०, ३२४  
 समरादित्य, २५, २६  
 सरस्वती ( पत्रिका ), ३८६-७  
 सहस्ररजनीचरित ३६०  
 सही चम्पय जातक, ३५६  
 गचिक्न, ३६८  
 माइक्लि की सवारी, १८६  
 गार्, १५६, १६५  
 सागर सरिना और अकाल, २१५  
 साहित्य-दर्पण, २, २६, ३०  
 साहित्य मीमासा, २, २७, २६  
 साहित्य सन्देश ( पत्रिका ), ३३६  
 साहित्यकी, ३३७  
 मिन्दबाद जहाजी ३६०  
 सिलाम मार्नर, ३७२  
 सिलैकटेड टेल्स, ३७६  
 सिहासन द्वात्रिंशतिका, ३६४, ३६६  
 सिहासन बत्तीसी ३६६  
 सीन्स ऑव क्लैरिकल लाइफ ३७१  
 सुइयाँ गलत चलती हैं, १५६  
 सुखदा, १६५, १८६

सुत्तपिटक ३५६  
 सुवर्ण गर्दभ, ३६६  
 सूखी लकड़ी ३००  
 सेण्ट्स, सिनर्स एण्ड द यूजुअल पीपुल,  
 ३७६  
 सैचुरी मंगजीन ( पत्रिका ), ३८३  
 मोलह सिगार, ३६२  
 मयुत्त निकाय, ३५६  
 मर्कच बुक, ३६०  
 स्वर्ग के खण्डहर, १६५  
 हमारी आदिम जातियाँ, ३४१  
 हाथी के दाँत,  
 हास्य चूडामणि, ६४  
 हितोपदेश, ५, १०, ३५५, ३६४-५  
 हिन्दी शब्द सागर, २६  
 हेमकूट के आश्रम से आने पर, ३६१  
 हेमलेट, १३७  
 क्षुद्रनिकाय, ३५६  
 क्षुधित पापाण, १६६  
 त्रिपिटक, ३५६